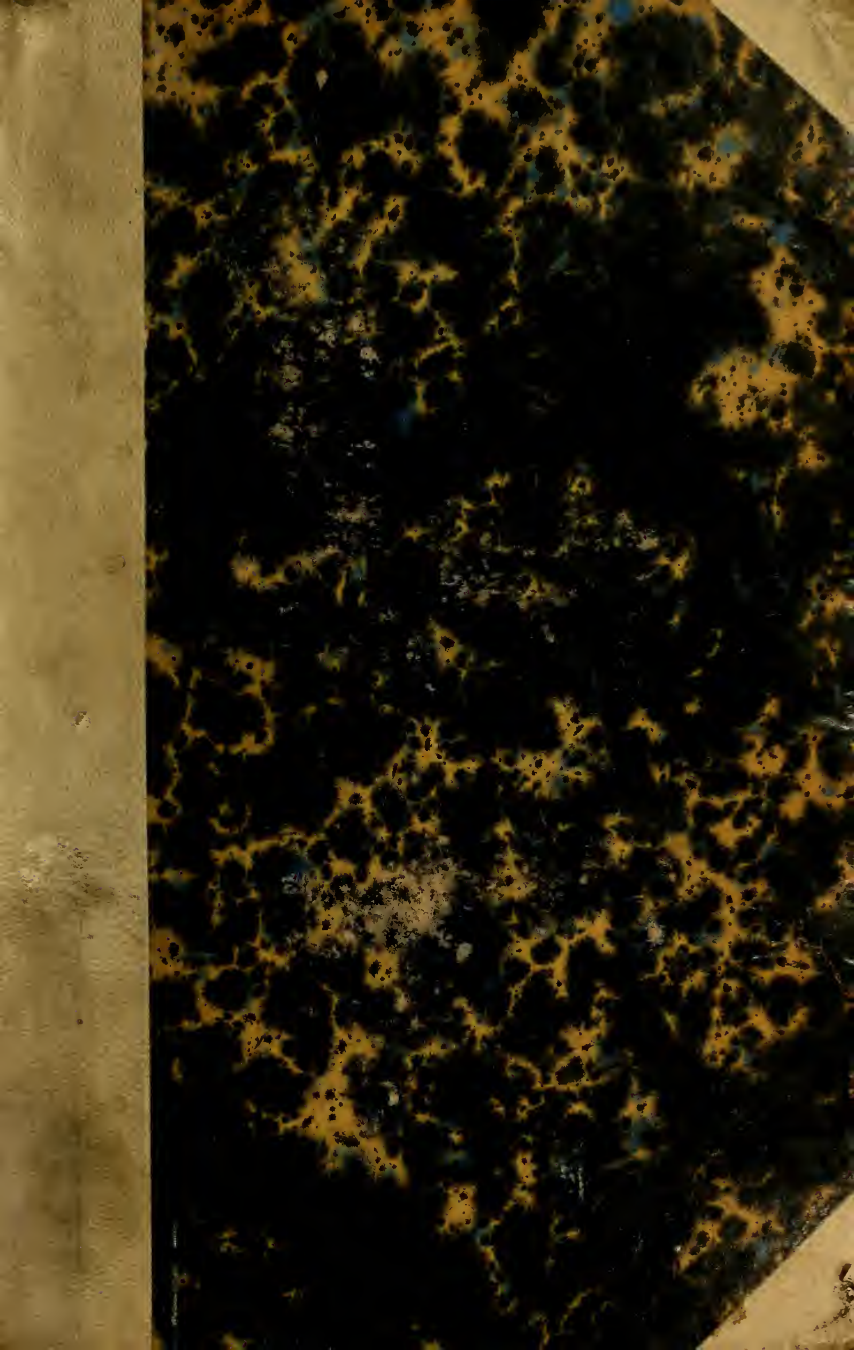


CATÁLOGO DESCRIPTIVO É HISTÓRICO

DEL

MUSEO DEL PRADO DE MADRID.

CATÁLOGO

DESCRIPTIVO É HISTÓRICO

DEL MUSEO DEL PRADO DE MADRID,

SEGUIDO

DE UNA SINÓPSIS DE LAS VÁRIAS ESCUELAS
Á QUE PERTENECEN SUS CUADROS, Y LOS AUTORES DE ÉSTOS,
Y DE UNA NOTICIA HISTÓRICA
SOBRE LAS COLECCIONES DE PINTURAS DE LOS PALACIOS REALES DE ESPAÑA,
Y SOBRE LA FORMACION Y PROGRESOS DE ESTE ESTABLECIMIENTO.

POR

DON PEDRO DE MADRAZO,
individuo de número de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia,
Jefe superior de Administracion.

PARTE PRIMERA.

ESCUELAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS.

MADRID,
IMPRENTA Y ESTEREOTIPIA DE M. RIVADENEYRA,
calle del Duque de Osuna, número 3.
1872.

Mrs Charles C. Perkins

Dec. 5, 1895.

Vol. 1

ADVERTENCIA SOBRE LA PRESENTE EDICION.

La impresion de este nuevo Catálogo, autorizada por la antigua Administracion general de la Real Casa y Patrimonio, llegaba á la pág. 254 cuando ocurrió la Revolucion de Setiembre de 1868. Continuando la edicion despues como propiedad del Estado, que la costea, ha sido indispensable cambiar la denominacion del Museo en las cabezas de las páginas pares, y se ha adoptado el nombre que en la época de su fundacion llevó este establecimiento, de Museo del Prado.

DOCUMENTOS OFICIALES RELATIVOS Á ESTA OBRA.

Órden de S. A. el Regente del reino comunicada en 1.º de Setiembre de 1869 por el Excmo. Sr. Ministro de Hacienda, D. Constantino de Ardanaz, á la Direccion general del Patrimonio que fué de la Corona.

Ilmo. Sr.: Visto el expediente seguido en esa Direccion general, respecto de la nueva impresion del *Catálogo del Museo de Pintura y Escultura*, etc., etc., y con presencia de lo informado en su razon por ese centro directivo, se ha servido S. A. el Regente del Reino disponer: 1.º Que se haga la impresion del nuevo *Catálogo* bajo la direccion del autor, prosiguiendo inmediatamente lo comenzado. 2.º Que se abone al mismo el producto líquido de la venta por mitad, ó sea el 50 por 100 de los ejemplares que se enajenen en el trascurso de diez años. 3.º Que se estampe en la segunda hoja del libro, ó sea en su lugar correspondiente, que el *Catálogo* es propiedad del Estado. Y 4.º Que se autorice al autor para traducirle á lenguas extrañas, concediéndole por completo la propiedad de las traducciones, entregando cien ejemplares de cada una de ellas al Estado para repartir á las bibliotecas y establecimientos literarios. De órden de S. A. lo digo á V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Real órden confirmatoria de la anterior.

Ministerio de Fomento.—Instruccion pública. Negociado 3.º—Al Director general de Instruccion pública digo con esta fecha lo siguiente: Ilustrísimo Sr.: S. M. el Rey, como resolucion á la instancia de D. Pedro de Madrazo, se ha dignado acordar que continúe la redaccion del Catálogo descriptivo é histórico de los objetos de arte que figuran en el Museo nacional de Pintura y Escultura del Prado, bajo las mismas condiciones que le fueron otorgadas por órden de S. A. el Regente del Reino, fecha 1.º de Setiembre de 1869, resolviendo S. M. al propio tiempo se manifieste al interesado la satisfaccion con que se veria que terminaba en un breve plazo el trabajo que le está encomendado, debiendo dar cuenta á este Ministerio tan luego como lo verifique. De Real órden lo traslado á V. I. para su conocimiento y demas efectos.—Dios guarde á V. I. muchos años.—Madrid, 21 de Febrero de 1871.—Manuel Ruiz Zorrilla.—Sr. D. Pedro de Madrazo.

PRÓLOGO.

La comun opinion de los inteligentes, siempre en consonancia con el verdadero interes del arte y de la ciencia, reclamaba desde hace algunos años la redaccion de un *Catálogo descriptivo é histórico del* Museo del Prado de Madrid. Por nuestra parte, sólo desde el 7 de Setiembre de 1869 fuimos autorizados para llenar aquel deseo, pues aunque, participando del mismo espíritu que animaba á la Direccion de tan importante dependencia, hacia mucho tiempo que anhelábamos emprender un trabajo análogo al que despues fueron sucesivamente llevando á cabo los Sres Jules Hübner sobre el Museo de Dresde, Ralph N. Wornum sobre la *National Gallery* de Lóndres, los asociados Léon de Burbure, de Laet, Génard y Van Lerius sobre el de Ambéres, Fréd. Villot sobre el Museo Imperial del Louvre, Edouard Fétis sobre el de Bruselas, y el Baron de Kœhne sobre el *Ermitage* imperial de San Petersburgo; razones, sin duda muy poderosas, decidieron á la antigua Administracion general de la Real Casa y Patrimonio en 1865, á mandar que la Direccion del Museo por sí, y considerando el catálogo como

un trabajo oficial hecho por su mero esfuerzo y con su solo nombre, procediese á la revision del Catálogo antiguo. A nosotros naturalmente habia de encomendársenos la mencionada revision por la Direccion del Museo de aquella época, que por otro lado venía autorizada á valerse de los auxiliares que estimase oportunos; el antiguo Catálogo era obra nuestra, y con nadie podia entenderse mejor que con el autor de aquel libro el Director del establecimiento (1), cuyo respetado padre habia inspirado sus únicas páginas buenas (2). Aquel ilustrado Director, sin embargo de que nuestra humilde personalidad habia de quedar quizá eclipsada en la nueva publicacion, con sus consejos y advertencias y con el contínuo análisis de las calidades de los cuadros dudosos, para rectificar las atribuciones de los mismos á sus verdaderos autores, nos estimulaba á realizar, más que una revision del trabajo antiguo, un trabajo fundamentalmente nuevo en la parte descriptiva y en la biográfica, y áun en la histórica de cada obra si posible fuese; y así comenzamos, pospuesta toda idea de personal interes, á dar á la prensa en 1867 el fruto no áun bien sazonado de nuestras nuevas tareas, en la forma que se advierte en toda la parte del libro hasta la pág. 254, lugar en que fué menester dar punto al ocurrir la Revolucion de Setiembre de 1868.

(1) Éralo á la sazon D. Federico de Madrazo.

(2) El antiguo *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.* menciona, en efecto, en todas sus ediciones, haber sido redactado con arreglo á las indicaciones del Director de dicho Real Establecimiento, D. José de Madrazo,

Transferida á la nacion por efecto de este radical suceso la propiedad del Museo del Prado, confiada á otras manos la Direccion de este establecimiento, y virtualmente terminada nuestra mision oficial revisora, quedó en suspenso por un año la impresion comenzada, hasta que en la mencionada fecha de Setiembre de 1869, un Ministro de levantadas y generosas miras y ánimo equitativo (1), justo apreciador de los propósitos que la antigua Administracion patrimonial no habia creido deber autorizar, y del esfuerzo que estábamos realizando por investigar la que podríamos llamar historia perdida de los tesoros artísticos de nuestro gran Museo, se dignó estipular con nosotros, en los términos que aparecen de la órden de S. A. el Regente estampada á la cabeza de este tomo, la conclusion de nuestro trabajo y su consiguiente impresion. Entregados entónces con nuevo ardor á la prosecucion de nuestra tarea, y favorecidos por la autorizacion que obtuvimos de la Direccion general del Patrimonio que fué de la Corona (2) para seguir reconociendo en el Archivo de Palacio los documentos que creyésemos oportunos, en los mismos términos y con la misma amplitud que nos la habian ántes otorgado el Intendente general Marqués de Santa Isabel y el Administrador general de la Real Casa y Patrimonio, Conde de Puñonrostro, pudimos dar mayor ensanche al terreno de nuestras investigaciones, reservándonos consignar al final de nuestra PARTE PRI-

(1) D. Constantino de Ardanaz, á la sazon Ministro de Hacienda.
(2) Desempeñada en dicha época por D. Manuel Ortiz de Pinedo.

MERA, fin tambien de nuestro primer tomo, bajo el epígrafe de *Nuevas Ilustraciones*, todas las noticias acerca de la procedencia é historia de los cuadros adquiridas despues de redactada, y miéntras acababa de imprimirse, esta parte de la obra.

No para jactarnos de haber hecho un trabajo ímprobo, sino para disculparnos de la forzosa lentitud con que aparece formado este libro, debemos manifestar que suma toda una biblioteca el aparato impreso y manuscrito que hemos necesitado allegar, y la voluminosa série de documentos de varios Archivos que nos ha sido preciso reconocer, copiar y extractar por nuestra propia mano, para extender las noticias relativas á los 1.150 cuadros de que próximamente constan las ESCUELAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS comprendidas en este volúmen; noticias que abrazan, siempre que hay datos para ello, la biografía de cada autor, con la indicacion de su escuela y estilo y del estado del arte en su época; la descripcion de cada cuadro, sea original ó copia; su historia y vicisitudes; su atribucion, cierta ó dudosa, y las reproducciones y grabados que de él existen. Esta exculpacion de nuestro proceder pausado hubiera sido de todo punto innecesaria si el Archivo de la Real Casa, que es (como la mayor parte de los Archivos de esta vieja Europa) un arsenal donde todo se guarda, pero donde no todo se encuentra á mano cuando se busca, estuviese organizado de manera tal, que desde luego hubiésemos podido encontrar en él, ademas de aquellas noticias referentes á nuestros pintores áulicos que no publicó Cean Bermudez, los numerosos inventarios y papeles

concernientes á las antiguas colecciones de pinturas que tenian en sus diferentes palacios los monarcas de las dinastías de Austria y de Borbon.

Pero el mencionado Archivo no está dispuesto para semejante fin; así que, ni la atenta solicitud que nos dispensó el jefe inmediato de aquella dependencia, ni la bondadosa é inteligente eficacia del digno oficial primero de la misma, que se esfuerza cuanto puede, con su laboriosidad, larga práctica de papeles é incansable celo, en atenuar los vicios congénitos de aquellos Índices, formados sin sujecion á un sistema único, y siempre sin remisiones de unos documentos á otros, podian evitarnos el trabajo de ir entresacando los elementos primordiales de nuestro libro, á la ténue claridad de unos epígrafes con harta frecuencia vagos é indeterminados, de centenares de legajos pertenecientes á reinados distintos, distintas localidades y distintas administraciones; legajos tan voluminosos que, sin exageracion ninguna, se miden por piés, y muchos de ellos tan incoherentes en su contenido, que para reconocerlos hay que irlos desmenuzando hoja por hoja (1).

(1) Como muestra de la dificultad de hallar en el mencionado Archivo los datos referentes á los artistas que trabajaron para nuestros reyes, citarémos lo que ocurre con el gran D. Diego Velazquez de Silva, de quien existen noticias de interes *en más de catorce legajos distintos,* y no correlativos, de la Real Casa y Cámara del reinado de Felipe IV, y para cuya busca no suministran los índices más luz que la que pueden arrojar los siguientes epígrafes, verbi gracia: *Inventario de los asientos de toda clase de criados del rey.— Oficiales de manos de todas clases.— Diferentes asientos de criados.—Relaciones de gastos ordinarios y extraordinarios.— Cartas de pago.— Relacion de los salarios ordinarios y extraordinarios.—Mercedes y limosnas que satisface el pagador de las obras del*

Los demas Archivos á que nos ha sido preciso recurrir no ofrecian el mismo inconveniente, porque, ó se trataba del de Simáncas, del cual teniamos ya algunos documentos, logrados de una desinteresada amistad (1), y á cuyo gran centro, tan rico en papeles de Estado como escaso al parecer en asientos del guardajoyas del emperador Cárlos V, sólo pediamos unos cuantos legajos referentes á alhajas de Yuste y Simáncas, á falta de los inventarios de Toledo y Madrid, de los cuales ignoramos el paradero; ó nos dirigíamos á pequeños depósitos, como el Archivo de la Real Academia de San Fernando, y el del mismo Museo, franqueado á nues-

Alcázar de esta villa de Madrid y Casa Real del Pardo.—Lista de salarios del pagador de las obras del Alcázar, Francisco de Arce.—Recados de cuentas de los pagadores.— Consulta sobre reforma de vestidos de merced, etc.—¿ Quién que no supiese el sistema de contabilidad de la casa de Austria, é ignorante de lo que era el gran Velazquez en el palacio de Felipe IV y para los señores oficinistas de su Real Casa y Cámara, hubiera ido nunca á buscar datos biográficos del pintor de la *Rendicion de Breda* á una consulta de un camarero mayor de S. M. sobre el traje que se daba á los barberos, barrenderos, zapateros, mozos de retrete y enanos?—Pues á esto se agrega que las noticias referentes á cada pintor han de hallarse necesariamente divididas segun la naturaleza del servicio que prestó y el conducto por donde se le hizo el pago; y esta circunstancia dificulta en sumo grado la busca, porque era muy frecuente que el pagador del Pardo, por ejemplo, satisficiese obras hechas para Madrid ó Aranjuez, y vice versa. Algunas veces, bajo aquella desconcertada administracion y en épocas de gran penuria, se pagaron servicios artísticos con el producto de la redencion de las alcabalas, obtenida á precio ínfimo por los pueblos, y en estos casos los pagos hechos á los pintores figuran en los legajos de las cuentas de los que administraban las rentas reales.

(1) La del erudito historiógrafo aleman H. Paul Friedmann, muy conocedor de aquel Archivo.

tro estudio con la acostumbrada liberalidad (1). Explicadas las causas que motivaron la lenta compaginacion de esta PARTE PRIMERA, darémos razon del método que hemos adoptado para toda la obra.

MÉTODO SEGUIDO EN EL PRESENTE CATÁLOGO.—Entre los varios sistemas que para la ordenacion material del trabajo se ofrecian á nuestra eleccion al redactarlo, los principales eran tres: ó el que habíamos adoptado para nuestro primer Catálogo, reducido á no seguir más órden que el de la colocacion de las obras y á respetar la numeracion antigua, que, por las sucesivas traslaciones de los cuadros de unas piezas á otras, no presentaba ya órden ninguno; ó el sistema crono-

(1) Deseosos de pagar deudas de obsequiosa galantería, aprovechamos esta ocasion para declararnos reconocidos á todos los que directa ó indirectamente han coadyuvado á nuestra tarea, suministrándonos documentos manuscritos, ó impresos poco conocidos, noticias, datos, consejos, juiciosas observaciones, etc. En los parajes oportunos hace ya expresion este libro de semejantes buenos oficios debidos á algunas publicaciones sérias, artísticas ó históricas. Ahora añadirémos una muy sincera expresion de reconocimiento á nuestro antiguo amigo y compañero el Sr. D. Valentin Carderera, cuyo solo nombre es anuncio de erudicion profunda en materia de bellas artes, por algunas interesantes noticias y documentos, y por especies sin cuento, todas provechosas, comunicadas con el generoso abandono de una cordialidad..... ¿paternal acaso? no, fraternal.

Y por último, consignamos aquí nuestra profunda gratitud al Honorable Sr. H. A. Layard, Ministro de la Gran Bretaña en esta córte, en quien rivalizan la bizarría y franqueza del trato con el amor al arte y la intuicion arqueológica, adquirida en memorables y trabajosos descubrimientos, el cual nos ha proporcionado muy curiosas noticias, pedidas expresamente para nuestra obra al entendido M. Boxall, de Lóndres, acerca de las colecciones de cuadros del infortunado Cárlos I de Inglaterra y de la venta de las mismas, hecha por acuerdos del Parlamento de los años 1640 á 1656,

lógico, que es sin disputa el más racional y científico; ó el sistema alfabético, con correlacion perfecta de números y nombres de autores. Desechamos desde luégo el primero como indigno del nombre de método, tratándose de un *Museo*, porque el ir catalogando los cuadros por piezas sin órden de números ni de autores, en la disposicion misma en que los presentan al espectador sus paredes, y como se acostumbra á hacer en los meros inventarios, si podia ser tolerable cuando cada sala del Museo estaba destinada á autores de una misma nacion, porque entónces la division venía á resultar por escuelas afines, hubiera sido imperdonable hoy, cuando algunas de las principales salas del edificio son, y no pueden ménos de ser, conjunto heterogéneo de obras de naciones y escuelas diferentes.

Quedaban los otros dos métodos, que en verdad no son incompatibles entre sí en cierta medida. Para realizar el sistema cronológico puro, el más grato sin duda á los que buscan en los Museos, no precisamente las joyas del arte, sino su historia, no nos ofrecia condiciones oportunas la índole de nuestro Museo, ni la colocacion actual de sus cuadros, á la que será muy difícil tocar con ventaja. Esta colocacion no habia de alterarse porque la ordenacion teórica de nuestro libro lo exigiera, dado que tuviésemos el temerario arrojo de proponerlo. La índole de este Museo, por otra parte, no es la más favorable para formar la historia viva del arte de la pintura, porque nada hay en él, bueno ni malo, anterior al siglo XV, y áun de este siglo poseemos apénas una docena de tablas entre lo italiano y lo flamenco. La prez de la pinacoteca del Prado de

Madrid está en la abundancia y en la calidad de las producciones de casi todos los grandes maestros de los siglos XVI y XVII.

Para formar un Museo verdaderamente histórico, con una gran coleccion de cuadros, no basta que sean éstos muchos y buenos; es necesario que, ademas de reunir esta coleccion obras notables de todas las épocas y de todas las escuelas desde los primeros albores del renacimiento de la pintura en Europa, sea el local que ocupe á propósito para la correspondiente clasificacion; y desgraciadamente el grandioso edificio del Museo del Prado, á pesar de la nobleza de sus líneas exteriores y de la capacidad y majestuosas proporciones de sus partes internas, como palacio levantado á las ciencias y no consagrado originariamente á objetos de arte, carece, en la mayor parte de sus salones, de la luz cenital, tan conveniente á las obras de pintura.

Era por lo tanto forzoso, si la colocacion de los cuadros se hubiera ajustado rigorosamente á una ordenacion histórica y cronológica por escuelas, que muchas de éstas resultáran sacrificadas en las condiciones de localidad y de luz. Se dirá tal vez que podia la colocacion de los cuadros permanecer en el edificio tal como hoy está, y hacerse sin embargo en el Catálogo la clasificacion por escuelas y épocas; pero esto hubiera producido para los aficionados cierta complicacion en el manejo del Catálogo, cuando, fuera del Museo, y no teniendo á la vista los cuadros, deseasen, verbi gracia, adquirir noticias acerca de una obra ó de un autor determinado; porque habrian de enterarse préviamente de la época y escuela del pintor acudiendo á las cor-

respondientes tablas de autores. Reconocemos con sinceridad que no sería éste un gran inconveniente, puesto que el catálogo del *Ermitage* imperial de San Petersburgo, único en que vemos acompañar á la rigorosa ordenacion por escuelas la numeracion correlativa, se maneja fácilmente lo mismo ante los cuadros que léjos de ellos. La mayor dificultad de este sistema está, para nosotros, en la formacion del cuadro de cada escuela, en una época como la presente, en que las escuelas germánicas tan encarnizadamente contienden entre sí y mutuamente se arrebatan los más preclaros maestros, y en que no está todavía claramente deslindada la jurisdiccion entre dichas escuelas y las del Norte de Francia, entre las flamencas y alemanas, entre las holandesas y flamencas, etc.

Por lo demas, si tan indispensable fuera (y nosotros en verdad no lo consideramos del todo inútil) el escudriñar por el contingente que las diversas escuelas han suministrado á la formacion de este Museo, hasta qué punto es posible, sin salir de él, estudiar la historia de la pintura de cada region ó circunscripcion artística, mejor que con la division del Catálogo por escuelas, y épocas de estas mismas escuelas, se conseguirá con solo echar una ojeada sobre la sinópsis ó cuadro general cronológico, que publicarémos al fin de nuestro trabajo, ajustado al sencillo y excelente plan que ha seguido para este objeto el ilustrado autor del catálogo descriptivo é histórico de la Galería Nacional de Lóndres. En ese cuadro ó sinópsis presentarémos, agrupados en sus respectivas escuelas y centurias, los autores todos de quienes tenemos obras en

nuestro Museo, y así podrá cualquiera, con un solo golpe de vista, hacerse cargo de quiénes fueron los luminares del arte en cada siglo, á contar desde el décimoquinto, anteriormente al cual no poseemos obra ninguna en esta gran pinacoteca de nuestros coloristas, y ver en el silencio de su gabinete qué período de cada escuela ofrece más vasto campo á su estudio. Harémos más aún: mejoraremos el plan del autor del catálogo inglés, porque añadirémos á la division por escuelas y á la subdivision de éstas por siglos, y á la expresion de los autores de nuestro Museo que entran en cada siglo, la mencion del número de obras que á cada autor corresponde, á fin de que pueda verse tambien desde luego, y sin acudir á la Tabla general, qué autores son los que más abundan en el Museo del Prado, y qué centurias son las mejor representadas en sus salones. Con este cuadro de escuelas creemos que hemos de suplir ventajosamente la falta del método histórico ó cronológico en el organismo de nuestro Catálogo: método que, como queda dicho (y conviene insistir en ello), no era posible introducir en la exposicion ó colocacion material de las obras en las paredes del Museo.

Éranos, pues, preciso adoptar el sistema alfabético, ménos científico, ménos doctrinal que el referido, pero único adaptable al cómodo manejo del Catálogo, dada la colocacion actual de los cuadros y las condiciones actuales del edificio que ocupan: colocacion y condiciones que no podrán fácilmente alterarse en mucho tiempo, porque van íntimamente unidas. Pero hemos indicado que este sistema es en cierta medida compatible con aquel otro, histórico y doctrinal, y así sucede

en efecto; porque el órden alfabético que hemos adoptado no prescinde de una manera absoluta de la division por escuelas, sino que, agrupando todas las que entre sí son afines, como, verbi gracia, la romana, la florentina, la lombarda, etc., bajo la denominacion de *Italianas*, la de Sevilla y la de Madrid con el nombre de *Españolas*, las de Flándes, Holanda y Alemania con el de *Germánicas*, se aplica á las clasificaciones más genéricas y comprensivas, como si dijéramos á las grandes y cardinales divisiones de las razas artísticas, y se desentiende de las desemejanzas secundarias de las várias familias, por decirlo así, de cada nacion, comparadas unas con otras, como la clasificacion por familias omite las desemejanzas de los individuos entre sí. De consiguiente, el órden alfabético de autores rige para cada una de esas tres grandes divisiones de ESCUELAS ITALIANAS, ESPAÑOLAS Y GERMÁNICAS separadamente, y se renueva al pasar de una á otra, aunque no se renueve la numeracion, que es correlativa y única.

Ciertamente hubiera sido de desear que, una vez establecidas esas grandes divisiones en las salas del Museo, estuviesen colocados los cuadros de manera que reinase el mismo órden en la exposicion que en la descripcion. Nos explicarémos más claramente con un ejemplo. El Albano es un pintor de la escuela boloñesa: Aless. Allori, que en el Catálogo (ESCUELAS ITALIANAS) inmediatamente le sigue, pertenece á la escuela florentina. Sería de desear, decimos, que áun cuando estos dos pintores sean de escuelas diferentes, ya que las afinidades que existen entre ellos autorice á agruparlos dentro de la primera de las grandes

divisiones cardinales, ó sea la de Escuelas italianas, no aparezcan sus obras, unidas en el catálogo y diseminadas por los diversos salones del edificio. Pero volvemos aquí á tropezar con la dificultad misma que se nos ocurria queriendo establecer en el Museo la clasificacion rigorosa por escuelas, á saber, la falta de buenas luces para dar á esas escuelas iluminacion conveniente. Entre todos los salones, salas y pasillos del establecimiento, sólo tres, que son, la *sala de contemporáneos*, la *galería principal* en sus dos secciones, y la *sala ovalada*, llamada ántes de la Revolucion *sala de la Reina Isabel*, proporcionan á los cuadros la luz alta ó cenital, que tan necesaria es para evitar los reflejos y el cambio repentino de la claridad á la sombra al declinar el sol. Mas esos tres salones sólo pueden contener unos 500 cuadros, como se verifica hoy, entre los 2.000 y más de que el Museo se compone; es decir, que sólo una cuarta parte de las obras expuestas al público en este edificio gozan de buena luz, miéntras las tres cuartas partes restantes, en que se incluyen muchos cuadros de primer órden, ó permanecen constantemente anegadas en una fria penumbra, ó reciben en determinadas horas una luz demasiado picante, ó se cubren de reflejos que periódicamente las demudan. Si hubieran, pues, de agruparse las obras en las paredes del Museo en series correlativas, segun en el Catálogo aparecen agrupadas, resultaria que los autores á quienes tocase figurar dentro de los 500 cuadros que próximamente caben en los tres salones bien iluminados, obtendrian los puestos preferentes, y quedarian quizá postergados muchos de los grandes maes-

tros, cuyos nombres, y sirvan de ejemplo los de Sanzio (Rafael), Tiziano, Veronés, Rubens, Velazquez, etc., caen hácia la cola de los respectivos alfabetos.

Estas consideraciones convencerán tal vez al lector de la imposibilidad de variar hoy en la exposicion de los cuadros el sistema que actualmente rige. Merced á este sistema, todos los principales autores tienen alguna parte de sus obras en los locales preferentes: Mantegna, Rafael, Andrés del Sarto, el Bellino, el Parmigianino, Tiziano, P. Veronés, el Tintoretto; Ribera, Murillo, Velazquez, Joanes; Memling, R. Vander Weyden, J. Gossart, Durero, Rubens, Van Dyck, Teniers, Rembrandt, alternan con sus respectivos compañeros de escuela en los salones donde puede decirse reunida la flor del arte de cada país, donde imperan en todo su esplendor y majestad los *Dii majores* de la pintura italiana, española y germánica. Y es verdaderamente muy digno de loa el resultado obtenido con este último arreglo de cuadros, verificado bajo la direccion de D. Federico de Madrazo en el año 1864, porque despues de todo, aunque la ordenacion rigorosa por escuelas no haya podido generalizarse á cuantas piezas y pasillos ocupan los cuadros del Museo, la clasificacion, sin embargo, existe en los salones preferentes: á tal punto que sólo el vestíbulo circular ó la *Rotonda* de la entrada del Norte, las tres piezas de *Escuelas várias*, y la bajada á ellas; la *Sala circular* al extremo de la Galería principal; los *pasillos principales y bajos*, la *Escalera principal* y las piezas llamadas *de Alhajas*, esto es, los locales secundarios, ofrecen al público mezcladas y confundidas, obras de diversas ra-

zas y procedencias. Que el *Salon ovalado* presente la misma promiscuidad, no deberá nunca censurarse, ni aunque pudiera evitarse esta amalgama, convendria destruirla, porque está expresamente dispuesta para que, como en ramillete de selectas flores, ó en tesoro de joyas peregrinas, recreen la vista y el sentido estético los inteligentes y los estudiosos que acuden á contemplar y á aprender en las maravillas de color y luz creadas por la paleta de los grandes pintores.

La actual Direccion del Museo, con muy buen acuerdo, ha mantenido la reforma general hecha en la distribucion y colocacion de los cuadros en 1864. Las únicas modificaciones que en esto ha introducido, se han limitado á quitar de algunas salas ciertos cuadros de autores modernos, y á suprimir en la sala antiguamente llamada *de Descanso*, donde en la actualidad tiene su estudio particular el Sr. Director, la galería de retratos de personas reales, y particularmente de la dinastía española de Borbon, toda completa, formada en la referida época, con indicacion, en los marcos, no sólo de los pintores, sino tambien de los personajes retratados: galería hoy deshecha y dispersa, repartidos los 45 lienzos de que se componia, entre cuadros de familia y simples retratos individuales, en una de las piezas denominadas de *las Alhajas* y la oficina de la Restauracion.

La division y clasificacion que ofrece el Museo es, pues, la siguiente:

Vestíbulo circular ó Rotonda: Autores italianos y españoles.

Salon de levante en la Rotonda: Escuelas italianas.

Salon de poniente en la misma Rotonda: Escuelas españolas.

Piezas de Escuelas várias y bajada á las mismas: Autores de todas escuelas.

Sala de ingreso á la galería principal y central, llamada impropiamente Sala de Contemporáneos: Autores españoles de los siglos XVIII y XIX.

Galería principal, seccion primera: Escuelas españolas.

Galería principal, seccion segunda: Escuelas italianas.

Sala circular, llamada ántes Sala de la Reina Isabel: Autores eminentes de todas escuelas.

Sala ochavada al fin de la galería principal, llamada de las Escuelas francesa y alemana: Autores franceses y de escuelas germánicas.

Salones de levante y poniente al extremo sur del edificio: Escuelas flamenca y holandesa.

Pasillos de las dos plantas principal y baja: Autores de todas escuelas, principalmente italianos, españoles y flamencos.

Escalera principal: Autores de várias escuelas.

Salas bajas de levante, vulgarmente llamadas las *Flamencas bajas:* Escuelas flamenca y holandesa.

Piezas llamadas *de Alhajas*: Autores varios, principalmente italianos y españoles.

Segun esta division, hay en el Museo del Prado ocho localidades separadas para las diferentes escuelas cardinales ó fundamentales, sin mezcla ó promiscuidad de unas con otras, á saber: — El salon de levante en la Rotonda, conocido con el nombre de *Sala ita-*

liana ó *Salon de italianos*, y la seccion segunda de la Galería principal, para las ESCUELAS ITALIANAS.—El salon de poniente en la Rotonda, conocido con el nombre de *Salon de españoles* ó *Sala española;* la sala llamada de *Contemporáneos*, y la seccion primera de la Galería principal, para las ESCUELAS ESPAÑOLAS.—Los dos salones de levante y poniente al extremo sur del edificio, y las salas bajas á levante, para las ESCUELAS GERMÁNICAS, á que pertenecen las denominadas hasta ahora entre nostros Flamenca y Holandesa.

Y las otras localidades, que son, la *Rotonda*, las piezas de *Escuelas várias*, y la bajada á ellas, el *Salon ovalado*, la *Sala circular* al extremo de la galería principal, los *pasillos* altos y bajos, la *Escalera principal* y las piezas llamadas *de las Alhajas*, están destinadas á cuadros de todas las escuelas sin distincion, y sin otra regla para su colocacion, que reservar los mejores sitios y la mejor luz para las mejores obras.

DIVISION DE ESCUELAS.—Pero tenemos que prevenir al lector contra un error muy generalizado hoy en esta materia de division y subdivisiones de escuelas. Se abusa lastimosamente de la tendencia á subdividir por regiones ó provincias la escuela general dominante en cada nacion. Háblese en buen hora de *Escuelas italianas*, comprendiendo en este plural la florentina, la de Umbría, la romana, la veneciana, la lombarda, la ferraresa, la boloñesa, la genovesa y la napolitana, que son real y verdaderamente escuelas distintas, áun cuando existan entre los caractéres principales de unas y otras ciertas relaciones, como las que ofrecen entre sus principales órganos ciertos séres, á cuyas colecciones dan

las ciencias naturales el nombre de *familias*. Mas no se pretenda que bajo la denominacion de *Escuelas españolas* incluyamos, al ménos para los cuadros españoles de nuestro Museo del Prado, otra subdivision más que la de escuela andaluza y escuela castellana, ó, lo que es lo mismo, escuela de Sevilla y escuela de Madrid. Familias de una sola y grande escuela, lentamente formada bajo el influjo de las máximas italianas y flamencas, más que escuelas diversas, son, en verdad, la sevillana y la madrileña; y sin embargo, les conservamos el nombre de escuelas, como se lo respetamos á la ferraresa, á la genovesa, etc. Esto es cuanto podemos conceder. Porque, en efecto, ¿qué significa *escuela de Valladolid*, *escuela de Toledo*, *escuela de Granada*, *escuela de Valencia*, *escuela de Zaragoza?*

Para contestar fundamentalmente á esta pregunta, nada podemos hacer mejor que reproducir aquí las acertadas reflexiones que en un escrito inédito, digno por todos conceptos de la luz pública, nos dejó consignadas á modo de *memorandum*, al comenzar nuestra tarea, y cuando áun titubeábamos acerca de la division de las escuelas, una persona tan autorizada como el anterior Director de este Museo:

«Al paso que en algunos antiguos catálogos extranjeros (nos escribia nuestro hermano D. Federico de Madrazo) vemos completamente desdeñada la Escuela española, hasta el punto de que apénas se le dispensa en ellos el favor de colocarla á la cola de la napolitana, algunos escritores de nuestro país, que presumen de críticos sin haber estudiado ni siquiera los rudimentos de la práctica del arte (conocimiento indispensable para

ser buen crítico en estas materias), han dado en subdividirla tanto, que seguramente, si continúa esta manía, llegará el caso de que se hable de la *escuela de Illéscas* y de la *escuela de Navalcarnero.* Este dividir y subdividir sin término ni motivo sirve tan sólo para darnos un indicio de cuán costosa debió ser la formacion de la unidad política de la nacion española, vista esa deplorable tendencia, tan comun entre nosotros, á dividirnos en pequeñas fracciones, en vez de agruparnos para formar un todo único. Estoy conforme con la denominacion de *Escuelas italianas*, y con la conocida clasificacion de ellas, porque, en mi amor á la verdad, las encuentro todas perfectamente deslindadas; pero no admito la de *Escuelas españolas*, como tampoco admitiria la de *Escuelas francesas*, dado que los críticos de allende el Pirineo hubiesen caido en la tentacion de usarla.

»Procuraré probar del modo más claro posible, y con entera imparcialidad, lo que acerca de las *Escuelas de pintura* he aprendido y tengo por seguro. En todos los ramos del saber humano han formado agrupaciones ó escuelas los hombres que á ellos se han consagrado; y si esto ha sucedido en el cultivo de las mismas ciencias naturales, tan sujetas, al parecer, al raciocinio y á la prueba experimental, ¿cómo no admitirlo en el de las Bellas Artes, donde no hay más guía que el sentimiento, tan desconforme en todos los hombres, y tan dependiente de las circunstancias, ya necesarias, ya eventuales, de raza, de localidad, de educacion, etc.? Pero las escuelas en pintura, lo mismo que en todas las artes, para ser tales escuelas necesitan ciertas afinidades y relaciones, cierta conformidad ó

uniformidad en sus producciones. Sin semejanza en el estilo ó en la manera de comprender el objeto y los medios de que el ingenio se vale para interpretar el pensamiento; sin esa derivacion constante de principios y máximas que, respetando la originalidad y la individualidad en los genios extraordinarios, hace se perpetúe el carácter privativo de cada gran familia artística, no hay, propiamente hablando, *escuela.* Puede compararse esta semejanza con lo que se llama *aire de familia*, y así vemos que lo primero que se llega á aprender ó distinguir son las escuelas, y del mismo modo que decimos: «Juan debe ser hijo ó hermano de Pedro, porque tiene aire de familia con éste», dice el aficionado al comenzar su educacion artística: «Este cuadro debe ser de tal ó cual escuela», porque encuentra entre la obra y las de la escuela á que la atribuye caractéres inequívocos de afinidad.

»No hablo de la antigua escuela religiosa de Italia, ni de las antiguas flamencas, francesa, alemana, española. No aludo á aquel arte ingenuo y sencillo, á aquellas joyas que tan injustamente fueron menospreciadas desde la época del Renacimiento hasta nuestros dias. Aquella pintura sagrada, hija y sierva del santuario, no tiene punto de comparacion con la pintura independiente y personal, individualista y profana, que ha nacido despues, cuando el objeto dejó de ser el servicio exclusivo del culto. Al hablar de las *escuelas* en general, debo ceñirme, porque á mi propósito basta, á la pintura de los siglos XVI y XVII, época la más memorable del arte humanizado y erigido en ídolo.

»Comenzaré analizando los principales caractéres

de algunas escuelas italianas, ya que no me sea indispensable recorrerlas todas. Tenemos, por de pronto, seis muy señaladas : la *veneciana* y la *ferraresa*, la *lombarda* y la *parmesana*, la *florentina* y la *romana.* — En la veneciana advertimos desde luego que los grandes maestros Bellino, Giorgione, Pordenone, Palma el viejo, Ticiano, Pablo Veronés y Tintoretto tienen entre sí grandes cualidades comunes, gran semejanza, gran *aire de familia*, ya en el modo de comprender la práctica de su arte, en la riqueza y esmalte del colorido, en lo que vulgarmente se llama la transparencia de las sombras, y en la *casta* del color, ya en la manera de entender las veladuras y el valor de las sombras, y su exacta correspondencia con el tono y con la tinta local de las carnes y de los ropajes. Y vemos tambien que ninguno de ellos es servil imitador de otro, habiendo sido casi todos igualmente grandes, y no pudiendo confundirse á los ojos de los artistas y conocedores ninguna de sus obras con las producciones de los otros, porque en todas brilla el sello de la originalidad y de la individualidad, aunque, como queda dicho, pertenezcan todas á una misma familia, á una misma escuela.

»Otro tanto puede decirse de la escuela florentina, hija de Miguel Ángel; de la de Ferrara, de la de Parma y de la lombarda; todas esencialmente distintas entre sí, y no difíciles de reconocer. Lo mismo tambien de la romana, hija de Rafael. — Adviértese respecto de la florentina, y esto constituye su peculiar fisonomía, el soberano influjo que ejerció en ella la admiracion, ó más bien, la fascinacion que experimentaron la mayoría de los pintores de la época ante las

obras del Buonarotti, de aquel coloso del humano ingenio, que lo mismo daba forma y vida á un trozo de mármol, que levantaba á la region de las nubes la cúpula de San Pedro, ó que cubria de admirables pinturas la bóveda y las paredes de la capilla Sixtina. De esta fascinacion resultó que los discípulos tomaron los medios por el fin, *exagerando*, como no podia ménos de suceder, *los defectos de las cualidades del maestro.* Los discípulos de Miguel Ángel se parecen mucho todos; todos son, si bien bastante amanerados, grandes dibujantes; pero el sentimiento del arte, la verdadera expresion del asunto, la filosofía en la composicion y en los caractéres, la conveniente imitacion, ó más bien *consulta*, de la naturaleza, todo salió de sus manos grandemente lastimado, y las obras de esta escuela, grande á pesar de todo, patentiza el particular empeño con que pugnó por separarse de lo que con desden llamaba *manera gótica* y *bárbara*, y los alardes que hizo de grandiosidad en las formas, de profundos conocimientos anatómicos, y de medios para vencer las mayores dificultades en los escorzos, en los agrupamientos, en la expresion, etc. Del desden hácia lo *bárbaro* pasaron á desdeñar la observacion respetuosa del natural, la conveniencia y el decoro, y para nada se cuidaron de lo que tánto cautiva nuestra atencion, de lo que primero la atrae y la subyuga, esto es, de la armonía y del encanto del color. El mismo Vasari, Pellegrini, Daniel de Volterra y otros muchos, nos ofrecen una justificacion irrecusable de esta censura.

»La escuela de Ferrara lo es en efecto, y algo parecida la encuentran los no artistas á la veneciana;

pero las obras de ésta no pueden confundirse con las de aquélla á los ojos de los verdaderos conocedores. Los pintores ferrareses seducen por la viveza y hermosura de su colorido; mas carecen de aquella admirable verdad, de aquella solidez de color y de aquel conocimiento de los *colores sordos* que tánto valor y riqueza dan á los cuadros venecianos. Benvenuto Garofolo, los Dossi, l'Hortolano, etc., se asemejan mucho entre sí, tanto como los de la escuela veneciana; pero se diferencian lo bastante para que no se los confunda, y áun añadiré que difícilmente podrán confundirse las obras de esta simpática escuela con las de otra alguna, ni con las de la misma veneciana, que es la que más afinidad tiene con ella. — Lo mismo exactamente puede decirse de la escuela de Parma; otro tanto de la lombarda, tan diversa de aquélla como de las que dejo examinadas; y otro tanto de la Romana, ó de Rafael, que tambien tiene su carácter especial y se diferencia de todas las demas de Italia. Los pintores de la escuela romana tienen tanto parentesco artístico entre sí, como los de las ya mencionadas; mas no se confunden ni siquiera con los de la florentina, sus más allegados afines. La escuela romana, formada por los discípulos de Rafael, conservó mucho de la elegancia, de la gracia, del exquisito gusto y soltura del maestro; pero fueron éstos inferiores en todo á su inmortal corifeo, como lo fueron los florentinos respecto del suyo, y se desviaron tambien de la observacion de la naturaleza, aunque no tanto como los otros, si bien aparecen entre los no coloristas más felices y razonables, y tambien más simpáticos en el color.

»Hallamos, pues, en Italia várias escuelas perfectamente caracterizadas, cuya clasificacion tiene, como ahora se dice, su *razon de ser;* y son: la *veneciana*, la *ferraresa*, la *lombarda*, la *parmesana*, la *florentina* y la *romana*. Pero hubo allí más escuelas, porque habiendo degenerado la pintura en manos de los discípulos de aquellos luminares del arte, algunos, y entre éstos los Carraccis con los *eclectistas* de Bolonia, y el Caravaggio con los *naturalistas* de Nápoles, intentaron volverle su primitivo esplendor, si bien, por no estar en su mano hacer otra cosa, sólo en una pequeña parte lograron su intento. De todas maneras, las escuelas *boloñesa* y *napolitana*, que son las más caracterizadas de Italia en el siglo XVII, aquélla con sus tres Carraccis, el Domenichino, Guido, Guercino, Cavedone, Gentileschi, etc., y ésta con su fundador el lombardo Caravaggio, Salvator Rosa, el caballero Massimo, Castiglione, Falcone y otros, sirvieron para aumentar el número de las escuelas italianas, y para difundir sus estilos, más quizá de lo que convenia, entre las escuelas de las otras naciones, que, poco ó mucho, todas experimentaron la influencia de las escuelas ultramontanas.

»Una cuestion incidental surge aquí, relacionada con las escuelas italianas del siglo XVII: Jusepe Ribera, Nicolas Poussin, Valentin y cualquier otro de aquellos pintores que, no siendo italianos, aprendieron y cultivaron en Italia el arte, ¿deberán ó nó ser incluidos entre los pintores de este país? Los italianos han reclamado repetidas veces á estos artistas como suyos, y la verdad es, que si se atiende sólo á la escuela en que se formaron, alguna razon tiene la Ita-

lia para reivindicarlos, porque ni el Poussin deja de ser en sus obras un perfecto pintor romano, por su amor á la forma clásica, ni Valentin, ni Ribera ocultan á nadie su estirpe *caravagiesca.* Pero tambien es cierto, por otro lado, que ni Ribera, ni el Poussin, ni Valentin, ni Claudio de Lorena son en sus respectivos estilos ciegamente secuaces de sus maestros, como tampoco lo fué Juan de Joanes de los florentinos y romanos, aunque tan estrechamente parezca á primera vista conformar con ellos. Sucede que todos los artistas de verdadero génio retienen fuera de su país, y por muy larga que sea su permanencia en una escuela extranjera, algo, ó más bien mucho, de su índole nativa y del acento patrio; y esta consideracion ha debido, sin duda alguna, resolver la cuestion de la escuela artística de los pintores residentes en tierra extraña, porque todos los biógrafos convienen ya en que *el pintor pertenece á su país natal*, y no á aquel en donde estudió (1).

» Los críticos franceses, con muy buen acuerdo, se han abstenido del plural *Escuelas francesas*, y nombran y escriben en singular su Escuela, ilustrada por muy grandes pintores. Hay realmente una Escuela france-

(1) Es tan cierto lo que aquí dice el *memorandum* que copiamos, que si fuéramos á clasificar los artistas por sus escuelas y no por su nacimiento, deberian desaparecer del cuadro de la Escuela alemana todos aquellos maestros ilustres que experimentaron la influencia de la grande Escuela de Brujas; porque el imperio de los Van Eyck no decayó en Alemania hasta la *guerra de los treinta años*, y, segun observa un juicioso crítico, Federico Herlin, Israel de Meckenen, Martin Schoen, Wohlgemuth, Alb. Durero, Lúcas Cranach, Altdorfer, y hasta el mismo Holbein, todos son vasallos intelectuales de los dos grandes flamencos.

sa, muy caracterizada, que se distingue por grandes cualidades y defectos, por la valentía de la composicion y la riqueza del claro-oscuro y de los fondos; escuela filosófica, aunque un tanto afectada, y cuyos pintores tienen bastantes puntos de contacto, unos con los boloñeses, otros con los napolitanos.

» Los flamencos tienen, ya queda indicado, una *Escuela*, rica, grande, original por cierto. No hay necesidad de probarlo ni de enumerar los famosos pintores que ha producido, ni sus principales cualidades, porque es harto conocida de todos. Lo mismo puede decirse de los holandeses y alemanes; pero es ya tiempo de dar fin á esta correría fuera de casa.

» Vengo á España, y lo primero que me pregunto es si hay una sola ó várias ESCUELAS ESPAÑOLAS. Se pretende, no con grande autoridad por cierto, que sean várias nuestras Escuelas. ¿Se quiere con esto dar más importancia á la pintura española? Si para este objeto se ha subdividido tanto la materia, nada se ha conseguido. La pintura española es y será siempre tenida en mucho, dentro y fuera de nuestro país, porque cuenta con gran número de maestros de primer órden. La patria de Velazquez y Murillo, Ribera, Zurbarán, Joanes y Alonso Cano no necesita subdividir en provincias su *Escuela*. Despues de los italianos, ninguna otra nacion ha tenido mayor número de eximios pintores que nosotros. Italia fué la maestra : Italia no tiene rival en la region más elevada de la belleza; pero España, nacion meridional tambien, y original y poética, es tánto en pintura como la que más entre las otras naciones, despues de la italiana; y aunque infe-

rior su Escuela á las germánicas antiguas (á la flamenca del siglo XV principalmente) en el campo del arte *religioso y tradicional*, es la primera del mundo, y superior á las mismas Escuelas de Italia, cuando no aspira al ideal y se espácia en el terreno de la verdad, de la naturaleza y de la vida real. ¿Quién igualó jamas al gran Velazquez en el efecto óptico, en la sencillez y la valentía, en el arte de hacer vivir y respirar á sus personajes con *ausencia total de manera*? ¿Quién superó en encanto, en armonía, en no afectada modestia y santidad, en entonacion robusta, al gran Murillo? ¿Quién puede negar su relevante mérito á Joanes, su hermoso y noble dibujo, su color rico y luminoso, su bello estilo, su conciencia en la ejecucion? — Pues Zurbarán y Cano, ¿á quién podrian no admirar, aquél por su verdad y sobriedad de colorido, por su fuerza, seguridad y eficacia en las sombras; éste por sus eminentes cualidades de dibujante fácil y colorista valiente, agradable y verdadero? Y ¿qué dirémos de Ribera?..... Único en su género, gran dibujante, gran colorista, sin salirse del natural, supo manejar como nadie la pasta del color, que en todas sus obras causa maravilla. Y ademas de éstos, ¿no valen tambien mucho Tristan, Carreño, Caxés, Cerezo, Mazo, Pareja, Mayno, Leonardo, Villavicencio, los Ribaltas, Tobar y tantos otros?

» Y, sin embargo, ¿por qué causa han de contarse diversas Escuelas de pintura en España? Dos son á lo sumo las que en buena razon podríamos admitir con algun fundamento de verdad y justicia : la SEVILLANA y la de MADRID. Hagamos una experiencia con los

varios representantes de las supuestas ESCUELAS ESPAÑOLAS. Empecemos por barajar varios de estos autores, y pongamos en fila mentalmente las mejores obras que recordemos de Velazquez, Murillo, Ribera, Joanes, Zurbarán y Alonso Cano; prosigamos despues con algunos otros y agreguemos á aquella fila obras de Carreño, Cerezo, Antolinez, Vicente Carducho, etc. ¿Qué resultará? ¿Qué advertirémos? — Que todos estos pintores van perfectamente juntos; que todos ofrecen unos con otros grande *aire de familia;* que todos presentan afinidades que identifican su raza, sin más diferencia que ser los pintores de Castilla dibujantes más severos é ingenuos, y en el color más realistas, sin *forzar los efectos*, y los andaluces más armoniosos y robustos en los tonos, si bien un tanto convencionales en los efectos y algo flojos en el dibujo. — Esto no se opone á ciertas excepciones: Cano, por ejemplo, rivaliza en el dibujo con Murillo y supera á todos los demas pintores de la Escuela de Sevilla; y sin embargo, no puede reconocerse para el racionero granadino una Escuela aparte, porque no hay Escuela donde falta el eslabonamiento y la derivacion tradicional de las máximas, y esta falta se advierte en la supuesta Escuela de Granada. Por otra parte, Cano no sale perjudicado ni ganancioso por estar al lado de Eugenio Caxés ó de cualquier otro maestro de la ESCUELA DE MADRID: á tal punto consuenan por su naturalismo todos los buenos pintores españoles.

» Sólo Ribera y Joanes, aunque cada cual por diverso concepto, disuenan en esa serie imaginaria de producciones peninsulares, y es porque estos dos gran-

des pintores son, el uno napolitano por su raza, y el otro romano y florentino. Digamos, pues, en buen hora, que Ribera y Joanes son pintores españoles, ya que se ha convenido en que cada cual pertenezca á su verdadera patria, y no á la nacion en que estudió; pero no se diga que son de la *Escuela valenciana*, porque entónces preguntarémos: ¿y qué Escuela es ésa de donde salen dos corifeos completamente opuestos y antípodas en el objeto, en los medios, en todo lo que constituye la manifestacion y la vida del arte?

«No, no hay, hablando con exactitud artística, más que una Escuela española de pintura, ó dos á lo sumo, la *castellana* y la *andaluza*, ramas de un solo y corpulento árbol; y este árbol de la Escuela española tiene su filiacion gloriosa y legítima en las escuelas veneciana, bolonesa y flamenca, aunque al emanciparse de aquellas poderosas raíces se desarrolló y transfiguró, grande, original, majestuoso y bello, como lo es siempre todo lo natural, ingénuo y verdadero.»

Virtud sobrada incluyen, á nuestro parecer, estas tan atinadas reflexiones, para llevar á todo ánimo despreocupado un convencimiento eficaz. Nosotros las hemos aceptado en su parte esencial, y aunque omitimos la subdivision de la escuela *lombarda*, no reconociendo entidad especial en la escuela *parmesana*, y agregamos la escuela *genovesa*, nos ajustamos en lo demás á un plan tan racional como el que señala el mismo autor del arreglo hecho en los cuadros del Museo en 1864, y establecemos para nuestro Catálogo las siguientes divisiones y subdivisiones: Escuelas italianas, que comprenden las escuelas de *Umbría*, *florentina*, *romana*,

veneciana, *lombarda*, *ferraresa*, *boloñesa*, *genovesa* y *napolitana*.— ESCUELAS ESPAÑOLAS, en que figuran sólo la de *Sevilla* y la de *Madrid*.—ESCUELAS GERMÁNICAS, en que se incluyen la *alemana* propiamente dicha y las neerlandesas, esto es, la *flamenca* y la *holandesa*. —Por último, la ESCUELA FRANCESA, sin subdivision alguna. Esta clasificacion seguimos al indicar la escuela á que pertenece cada pintor cuando consignamos sus datos biográficos, y á esta misma nos atendrémos al trazar la sinópsis histórica y cronológica de las Escuelas con los elementos que posee este Museo.

Dejamos ya dicho que, segun el sistema adoptado para nuestro trabajo, al órden alfabético de los autores acompaña la numeracion correlativa, pero con la particularidad de que dicho órden alfabético se reproduce cuatro veces en los cuatro grandes grupos de autores italianos, autores españoles, autores germánicos y autores franceses, al paso que la numeracion correlativa, desde el 1 hasta el 2.000 y más, es única para todos los cuadros del Museo y no se repite. Creemos excusado exponer las ventajas de una numeracion única: la simple inspeccion de la *Tabla general* puesta al fin del presente volúmen, y sobre todo, el manejo de nuestro Catálogo, las darán á conocer al ménos versado en este linaje de obras. Una contra tiene, no lo ocultamos, todo cambio radical en la numeracion de los objetos de un museo, á saber: que hace muy trabajosa la busca de los objetos, citados en los libros de estudio y consulta; pero esto se evita cuando se aprecia la crítica artística y cuando se tiene el respeto que nosotros profesamos á toda publicacion que, en cualquier con-

cepto, haya hecho referencia á este gran tesoro de pinturas indicando los cuadros por sus números, porque este respeto nos ha sugerido el modo de conciliar la conservacion de la numeracion antigua con la numeracion correlativa nueva. En efecto, todo el que examine la *Tabla general* referida, verá cuán fácil es por ella saber los números antiguos de todas las obras expuestas al público. La correspondencia de ambas numeraciones, antigua y moderna, escrupulosamente revisada, para evitar toda equivocacion, llena, entre otros fines, el de que quien lea el Catálogo en el Museo, en presencia de los cuadros, pueda, si le acomoda, averiguar el número antiguo de cualquiera de ellos; así como podrá cualquier aficionado desde su gabinete buscar en nuestro Catálogo las noticias que apetezca acerca de un cuadro cuyo número antiguo conoce, sea cual fuere, con sólo ver en dicha *Tabla* qué número nuevo le corresponde. La numeracion correlativa, cuando concurre con el rigoroso órden alfabético de los autores, ofrece la inmensa ventaja de que se encuentra fácilmente en el Catálogo el cuadro que se busca, aunque se ignoren su número antiguo y su número moderno, porque todas las obras de cada pintor están agrupadas bajo el epígrafe de su nombre.

ATRIBUCIONES.—En cuanto á la redaccion de este Catálogo hemos de advertir várias cosas. Nuestro primer cuidado ha sido depurar bien las *atribuciones* (1).

(1) Usamos esta palabra en su acepcion filosófica, expresando con ella la accion de atribuir. No encontramos otra manera de significar el acto por el cual se atribuye á un autor una obra determinada.

Hemos huido en esto de dos extremos: el de dejarse guiar por la tradicion sin escrúpulo, aunque ésta arranque de una época de escasa autoridad ó proceda de documento que no pueda tomarse como criterio; y el de la incredulidad llevada al punto de no aceptar atribucion ninguna que no esté basada en firma auténtica, ó en documento que produzca entera fe y describa la obra con pormenores y caractéres inerrables. Caer en el primer extremo hubiera sido imperdonable, atendido el estado actual de la crítica artística; pero tambien el segundo, en nuestra opinion, merece vituperio cuando carece de motivo racional. La extremada meticulosidad con que marchan hoy en la exploracion de los maestros ignorados de las antiguas escuelas germánicas varios eruditos belgas y alemanes, se halla hasta cierto punto justificada, primero por el escarmiento de las pasadas atribuciones, hechas á la ligera y con fundamento inseguro, y en segundo lugar por la gran dificultad que ofrece al investigador de personalidades artísticas *voluntariamente eclipsadas*, un arte como el religioso de los siglos XIII, XIV y XV, que anegaba el *yo* humano y todo gérmen de individualismo en la grande y comun idea católica de un solo dogma, una sola ciencia, un sólo arte. Pero no hay motivo para proceder con la misma desconfianza y nímia cautela cuando se trata de autores del Renacimiento acá, ó sea de pintores para quienes el personalismo viene á ser la primera ley de la estética. Estos pintores, si son ingenios de primer órden, en vano se esconden á los ojos del profesor ó del aficionado experto, aunque sus obras aparezcan sin sus nombres; si son artistas de segunda

jerarquía, es mucho más difícil dar con ellos; si hombres adocenados, es casi imposible hallar su personalidad, y todo lo más que puede averiguarse es su progenie ó escuela.

Respecto de los pintores del ciclo religioso, que en Flándes se extiende hasta mediados del siglo XVI, con los que inmediatamente preceden á Frans Floris y Miguel Coxcie, la parte difícil de la tarea de las atribuciones está para nosotros limitada á las tablas de las antiguas escuelas germánicas, porque son muy contados, como ya arriba dejamos expuesto, los cuadros italianos y españoles del siglo XV que posee nuestro Museo. Mas para esa tarea tenemos ya competentemente autorizado con el ejemplo de la sabia Comision administrativa del Museo Real de Bruselas, el procedimiento de la *abstencion* siempre que no conste con toda certidumbre el autor de una obra. Todo cuadro que se halle en este caso, debe figurar en la seccion de *anónimos* ó *desconocidos.* Imperaba hasta hace pocos años la manía de atribuir todas las tablas flamencas en que se advirtiese cierto acento de la antigua escuela de Brujas, ya á los Van Eyck, ya á Memling, ora á Vander Weyden, ora á Vander Goes. Todos esos cuadros de los siglos XIV y XV habian de referirse á unos diez ó doce nombres famosos, de los que nunca se salia. Merced á las pacientes investigaciones de concienzudos críticos modernos, como Waagen, Van Hasselt, Weale, Cavalcaselle, de Wauters, Van Even, Dehaisne, Asselin, Michiels, Bürger (Thoré), Pinchart, De Brou, etc., muchas de esas meritorias tablas apolilladas, verdaderos *expósitos del arte*, como las llama

Ed. Fétis, han recobrado su estado civil y su filiacion, tanto tiempo oscurecidos, y de la luz derramada por ellos sobre la historia de la pintura neerlandesa nos valdrémos nosotros, ya para restituir la paternidad de algunas tablas muy bellas de nuestro Museo del Prado, que hasta ahora permanecen anónimas, á muy insignes maestros de Bruselas y Malinas, ya para corregir antiguas atribuciones evidentemente erróneas, ya para eliminar de entre los flamencos conocidos, y llevarlos á la clase de los desconocidos ó anónimos, otros cuadros hasta hoy no bien analizados. Hemos procurado no ceder involuntariamente al prestigio de ciertas autoridades y ciertos nombres en tan delicada materia, y para esto resolvimos estudiar lo mejor que pudimos, en el país belga, en Holanda y en la tierra allende el Rhin, los autores que más nos interesaba conocer á fondo, penetrándonos bien de sus caractéres en los originales indubitados y como tales reconocidos, y partiendo de aquí, como de la más auténtica y genuina muestra, para reconocerlos en todas sus demas obras. Con harta frecuencia acaso, penetrados tambien de la ineficacia de nuestro particular estudio, hemos tenido que recurrir á la memoria y experiencia de otros aficionados de más delicado instinto y más segura práctica, y en estos conflictos no nos ha faltado nunca el auxilio de respetables críticos, cuyos nombres nos complacerémos en recordar á medida que se presente la oportunidad de hacerlo. De resultas de este sistema, cuya principal base es la parsimonia en atribuir á los grandes pintores neerlandeses obras anónimas ó no individualizadas en documentos dignos

de fe, desaparecerán quizá de nuestro Catálogo nombres famosos que hubieran sonado muy bien en él, como desaparecieron ya del que redactamos en 1842 los infinitos Lúcas de Holanda y Dureros, de que antiguamente se suponian repletas todas las colecciones de pinturas de España; pero, en cambio, ni atropellarémos los delicados fueros de la conciencia, ni dejará de ofrecer interes la seccion de *desconocidos* de nuestra Escuela flamenca, porque en las ilustraciones á los cuadros que entren en ella consignarémos toda cuanta luz hayamos podido allegar, para que nos ayuden los más perspicaces ó afortunados á sacar de las sombras del anónimo nombres dignos de perdurable fama.

Tambien se advertirá que dejan de figurar algunos nombres muy gloriosos, como el de Leonardo de Vinci por ejemplo, en la seccion de autores italianos. Tres tablas, nada ménos, dábamos al gran pintor de Val d'Arno en nuestro Catálogo primero, y de las tres le hemos despojado; pero ¿qué habiamos de hacer, si autoridades tan competentes como la misma Direccion de este Museo y los más acreditados conocedores, españoles y extranjeros, declaraban que dos de ellas eran copias, y la tercera, obra del lombardo Luini?— Desaparecen tambien en nuestra pinacoteca Pascualino Veneziano, Paris Bordone, Peregrin Tibaldi y el Cagnacci, de entre los autores italianos; Patricio Caxés, de entre los españoles; de entre los flamencos, Weeninx; de entre los alemanes, algunos falsos Dureros;—el mismo Alberto Durero, y Memling, David Teniers, el Bellino, Aníbal Carracci, el Bronzi-

no, el Giorgione, Holbein, Jerónimo Bosch, los Bassanos, Carreño, Gaspar Dughet, Mateo Cerezo, Aniello Falcone, Bartolomé Gonzalez, el Greco, etc., pierden alguno que otro cuadro de los que les estaban atribuidos; y á este compas cambian de padres otras producciones de las que adornan nuestro Museo. Pero en compensacion de los autores que perdemos, ganamos otros, como Strozzi, el Zelotti, el Scarsellino, Pietro della Vecchia, Biliverti, el Bellotti, Michieli Parrasio, el Morone, el Morazzone, Gessi, Vincenzo Catena, Girolamo da Carpi, Passante, Gagliardi, en las escuelas italianas; Liaño, German Llorente, Francisco Ribalta, un José de Arellano, pintor de flores, que, aunque de escaso mérito, aumenta la lista de pintores españoles de quienes no tuvo Cean noticia; un don Cristóbal Valero, nuevo tambien en las salas de nuestro Museo, y D. Luis Paret y Alcázar, en las escuelas españolas; Sallaert, Schoewaerdts, Pedro Bout, Van Hemessen, en la escuela flamenca; Rokes Sorgh, Gerritz Cuyp, Van Goyen, en la holandesa; y por último, Le Nain, autor nada insignificante por cierto, en la francesa. Y aparte de esto, á trueque de haber quedado relegados á los Depósitos del establecimiento en el arreglo de 1864 muchos cuadros de pintores adocenados, que no hay para qué nombrar, han venido á los salones del Museo, ya de esos mismos Depósitos, donde estaban padeciendo (como algunos otros todavía) la injuria de una oscuridad inmerecida, ya de fuera del edificio, cuadros por diferentes conceptos muy dignos del puesto que hoy ocupan: tales son la preciosa tabla del Beato Angélico de Fiesole, adqui-

rida en 1861 por excitacion del Sr. Madrazo (D. Federico); los diez lienzos de Goya que siguen al número 733, entre los cuales se halla el admirable cuadro de *la Familia de Cárlos IV* y los dos retratos en pié de este rey y de su esposa María Luisa, procedentes del secuestro hecho en 1813 al Príncipe de la Paz; los dos cuadros de D. Juan Antonio Ribera, números 1.014 y 1.015, traidos del *Casino de la Reina* en 1863, siendo Director el citado Sr. Madrazo; y la multitud de bocetos de Bayeu que están colgados en la *pieza de Alhajas* interior (1).

(1) Otros varios cuadros, de sumo interes para que la coleccion del Real Museo adquiriese, en cuanto posible fuera, más valor histórico, propuso en diversas ocasiones D. Federico de Madrazo que se trasladasen de los palacios y sitios Reales a esta dependencia. En el otoño de 1865 representó á la Administracion general de la Real Casa y Patrimonio, solicitando que se mandasen traer los siguientes preciosos cuadritos del *Casino del Príncipe*, del Escorial: 1.°, el de Benvenuto Garofolo que representa á *Nuestra Señora con el niño Jesus, adorado por San Sebastian y San Roque;* 2.°, los quince de la *Historia de Jesucristo*, que atribuyen algunos al pintor bávaro, discípulo de Durero, Alberto Altdorfer, y que otros creen de la escuela de Brujas, y áun de Juan Memling; 3.°, los dos Watteau que representan un *Trovador* y una *Escena amorosa;* 4.°, los dos Goyas conocidos por la *Fábrica de balas* y la *Fábrica de pólvora*.

Tambien propuso que para que estuviese mejor representado en el Museo del Prado Luis de Morales, se trajese, á cambio con cualquier otro cuadro, el excelente de dicho autor de *Nuestra Señora con su Divino Hijo*, que debia existir en las oficinas de la antigua Intendencia de la Real Casa.

Pedia asimismo varios retratos, que tenía idea habian sido llevados equivocadamente á la Trinidad desde la iglesia de San Jerónimo, en la época de la supresion de los Regulares; retratos que decoraron la ante-sacristía de aquel convento, y eran de pertenencia del Patrimonio Real.

Manifestaba, por último, que existian en los sótanos ó almacenes

¡A cuántos de los cuadros que relegamos con pena á la seccion de los anónimos no habriamos podido devolver su filiacion y ennoblecer con un glorioso patronímico, si los antiguos documentos consultados hubieran sido escritos con inteligencia y claridad! Pero hágase cargo el lector de las desconsoladoras decepciones que nos tenian reservadas los inventarios de las colecciones de pinturas de nuestros reyes, desde Cárlos V hasta Fernando VII, para despues que, con mucha paciencia y fatiga, lográsemos hacernos con ellos. En los inventarios del siglo XVI, durando todavía aquella cristiana abnegacion del artista de la edad media, que le llevaba á oscurecer su personalidad para que resaltase sólo la magnificencia del culto, principal promotor del arte, apénas se salvan del olvido en los papeles de *cargos* y *descargos* de los guardajoyas de la Corona, media docena de nombres de pintores. Tiziano, el maestre Miguel (Coxcie?) y Antonio Moro (1) son los únicos que aparecen en los inventarios de los cuadros que tuvieron en Yuste, y luégo en Valladolid y Simáncas, Juanin Sterch y François Mengale, como encargados de la recámara del Emperador. No figuran otros tampoco en las relaciones de los que cus-

del Real Palacio los cartones originales que habia pintado Goya para la conocida tapicería que lleva su nombre, y proponia se expusiesen al público en el Real Museo.

Esto en cuanto á cuadros; omitimos las demas ideas que sugeria aquella comunicacion del año 1865, encaminadas á aumentar la importancia y el ornato del Establecimiento.

(1) Al cual, por cierto, se confunde repetidas veces, en los documentos originales, con el famoso y desgracido Canciller de Inglaterra, Tomas Moro; preocupacion muy disculpable de aquella época.

todiaban, en Simáncas tambien, Peti Juan el armero, y Bartolomé Conejo, guarda-joyas que fué, primero de la Emperatriz, y despues del rey Felipe II, y depositario de las alhajas que Cárlos V habia enviado á la reina de Bohemia, Doña María, y á la princesa de Portugal, Doña Juana. Y no es exclusivo de los documentos del siglo XVI tan deplorable laconismo, sino que se perpetúa entrado el XVII, bajo el reinado de Felipe III, porque, ó ha sido muy ligero nuestro recuento, ó sólo figuran con los nombres de sus autores en el inventario de 1600 y 1607, entre los cuadros que dejó á su muerte en el Alcázar de Madrid Felipe II, algunas obras de Ticiano, Jerónimo Bosch, Correggio, Alberto Durero, un cierto *Justo pintor*, que entendemos sea Justo Tiel, por más que no hablen de este artista los biógrafos alemanes y neerlandeses, y otro Justo, con el patronímico de *Ickens*, autor de unos países, de quien se dice: *pintor que fué de su Majestad.* En los documentos de *cargo* de fines de este reinado, los cuales alcanzan al principio del de Felipe IV, ya se nombran algunos más pintores, pero siempre pocos: los inventarios del palacio de Valladolid de los años 1615 y 1621 sólo designan á Juan de la Cruz (Pantoja), Blas de Prado, Alonso Sanchez (Sanchez Coello), Juan de Carraza ó Caraza (de quien Cean no nos dió noticia), Santiago Moran, los dos Carduchos, Antonio Rizi, Pedro de Guzman (llamado el Cojo) y Doña Juana de Peralta (tambien desconocida de Cean Bermudez); y de pintores extranjeros, á Antonio Moro, el Sarto, el Tiziano, el Bassano (sin diferenciar unos de otros á los varios pintores de este

nombre), Pablo Veronés y Rubens.—Los referentes al Pardo, tan sólo nombran, juntamente con los extranjeros Bosch, Tiziano, Bassan y Pedro l'Horfelin, á los españoles Juan de la Cruz Pantoja, Bartolomé Gonzalez, Patricio y Eugenio Caxés, Francisco Lopez, Juan de Soto, Vicencio Carducho, Luis de Carbajal, Julio César Semin, Fabricio Castello, Guzman el Cojo y Jerónimo de Mora. Los inventarios del Alcázar de Madrid de aquella fecha no mencionan más que á Santiago Moran, Bartolomé Gonzalez, Antonio Rizi y el Bassano. ¡Parcidad desesperante la de los que extendian aquellos documentos de cargo y entrega!

NOTICIAS BIOGRÁFICAS.—Hemos cuidado tambien de no omitir en estas noticias ningun dato esencial, y nos mantenemos en un justo medio entre la mera y desabrida indicacion de la patria y de la fecha del nacimiento y muerte de cada artista, y la biografía extensa con disquisiciones eruditas, que sólo interesan á la filosofía del arte y á la arqueología. Nuestras biografías, aunque sucintas, no omiten ninguna de las indicaciones indispensables para reconocer qué grado de importancia corresponde al pintor en su siglo y escuela. Excusado creemos el advertir que procuramos aprovechar todos los descubrimientos recientes para rectificar los errores ó suplir los vacíos de las antiguas biografías, y que ponemos particular esmero en respetar la ortografía original de cada nombre, segun el uso más autorizado en cada país, huyendo de la deplorable manía de españolizarlos, que tan maltrechos nos los muestra en los documentos de que acabamos

de hacer mérito. Los amantes del arte y de su historia aceptarán de buen grado este deseo de devolver á cada nacion su absoluto derecho de decidir cómo debe escribirse el nombre de sus hijos. No es ya lícito á ningun español culto llamar al Peruggino *Peruchino*, á Durero *Duro*, al Correggio *Corezo*, á Giordano *Jordan*, á Leonardo de Vinci *Leonardo de Vins*, al Pordenone el *Bordonon*, y á Rubens *Rúbenes*, como lo hacia en su *Descripcion del Escorial* el P. Santos; ménos todavía el incidir en los actos de *barbarie*, más que barbarismos, de los que redactaban ó copiaban los inventarios de las colecciones reales en los siglos XVII y XVIII, por cuya gracia aparecen Vaccaro, Caravaggio, Cignaroli, Guido Reni, Ranc, Houasse, Maratti, Paolo Veronese, Parmigianino, Paul de Vos, Rubens, Rizi, Tiziano, Van Dyck y Belvedere, transfigurados en *Bacano*, *Caralache*, *Chinardi*, *Guiledorene*, *Herran*, *Obas*, *Marote* ó *Marute*, *Pablo Varon* ó *Varones*, *Parmesa Nuño*, *Pedro de Birs*, *Rrebines*, *Rriche*, *el Terciano*, *Valdic* y *Berbedel*. Creemos, sin jactancia, que sin nuestra larga costumbre de descifrar desatinos de esta especie, y sin la circunstancia de estar familiarizados desde la niñez con los nombres de los pintores extranjeros, en muchas ocasiones no hubiéramos reconocido á los autores enmascarados con semejantes disfraces. — Se necesita tambien algo más: uno que ignorase, verbi gracia, que el famoso Rubens habia pintado en Valladolid el retrato del Duque de Lerma, ¿hubiera jamas reconocido esta memorable obra en el siguiente asiento del inventario de los cuadros de la *Casa Real* de Valladolid, llamada *de*

la Ribera, de que se hizo cargo Jerónimo de Angulo en 6 de Octubre de 1621? *Galeria baja.—Retrato del Duque de Lerma á caballo, alto 4 varas.—Original de Rrebines.*

DESCRIPCION DE LOS CUADROS.—Cuán indispensable sea dar razon cabal de los asuntos representados en las obras artísticas, á nadie puede ocultársele; pero principalmente lo reclaman todos los que tienen necesidad de hacer con los cuadros algun estudio comparativo. Los catálogos no se redactan sólo para los que visitan los museos, los cuales, seguramente, para nada necesitan que se les describa lo que tienen ante los ojos; se escriben tambien para los ausentes; y en verdad que los sudores que pasa el que, teniendo un libro de éstos en la mano, no encuentra en él lo que ha menester para comprobar la identidad ó disparidad de un cuadro, no pueden imponerse sin cierta inhumanidad. Nosotros, que despues de haber trascrito uno por uno los asientos de más de veinte inventarios, hemos formado para nuestro uso índices especiales, unos de cuadros anónimos y otros por órden alfabético de autores, y los hemos tenido á la vista delante de todos los cuadros del Museo de pincel desconocido, ó de asunto ó retrato ignorado; y sin embargo de estas ímprobas tareas, apénas nada hemos sacado en limpio en una ú otra investigacion, cuando, á estar bien descritas las obras en los documentos originales, todos los cuadros de nuestra gran pinacoteca habrian resultado identificados; nosotros sabemos cuánto importa que no haya descuido en esta parte de la redaccion. El descuido en este punto consiste, ya en equi-

vocar el asunto del cuadro, ya en omitir las partes esenciales de su composicion; en callar, si es retrato, el nombre del personaje retratado y los accidentes ó emblemas que le acompañan; y en todos estos requisitos aparecen deficientes los antiguos inventarios. Titular, por ejemplo, *Fábula de Andrómeda*, como lo hace alguno de aquellos documentos, al cuadro de Tiziano núm. 476, que en otro tiempo se denominó de *La Fé* y que describimos ahora como *La Religion socorrida por la España*, traspasa los límites de lo grotesco; describir el lienzo de Colléntes de *La Vision de Ezequiel sobre la resurreccion de la carne*, núm. 705, como *Un santo Apóstol predicando á los muertos*, título con el cual se inventarió en el Buen Retiro en 1700, por la testamentaría de Cárlos II, supone una crasa ignorancia; escribir *La toma de la Inclusa*, por *La toma de L'Écluse*, como se hizo en el inventario del Pardo en 1614, es tambien un garrafal disparate; pero lo peor en estos y en los demas casos semejantes es, que sólo pueden identificarse los cuadros á fuerza de buscar correspondencias en los diversos documentos que los mencionan. Más difícil es aún identificar retratos descritos de esta manera: *Una hija del Duque de Saboya en carnes;*— *Un retrato de Fia nieta* (Fiammetta?); — *Retrato de Simira mis* (Semíramis); — *Un retrato de un rey de Aragon;* — *Un retrato de un rey de Navarra;* — *Retratos pequeños de Miguelillo y la hermana de la Caton;*— *Retrato de persona real que ocupa el testero de la pieza;*— *Retrato de un truhan del Emperador;*— *Retrato de una monja de persona real*, etc., etc. En los inventarios más anti-

guos suele designarse el personaje retratado, pero se omiten los distintivos por los cuales el retrato podria ser reconocido, y el nombre del autor, como no se trate de un pintor muy ilustre, y con harta frecuencia la dimension del cuadro y la indicacion de la materia en que está ejecutado. En los documentos de fecha más moderna desaparecen los nombres de los sujetos retratados, se hacen atribuciones temerarias y ridículas en cuanto á los autores, ó nada se dice de éstos, y las medidas se ponen á ojo. Todos estos inconvenientes hemos querido evitar en nuestras descripciones.

A otra conveniencia hemos atendido tambien al describir los trajes, especialmente en los retratos. Las ropas han variado de forma y de nombres desde que esos retratos fueron pintados. Si no se describen en lenguaje usual y corriente, la generalidad de los lectores no comprende cómo está vestido el personaje de quien se da razon; si se adoptan con sobrada amplitud los nombres del traje moderno, se falta á la propiedad y á la exactitud. Los antiguos inventarios emplean las voces del tiempo en que se extendieron, y hablan de *sayas columbinas* y *sayos de raja*, *sayos de lobos*, y *gorras aderezadas*, *hábitos en los pechos*, y caballeros con *sotanas* y *sotanillas*, *manteos de cogotes* y de *garras de martas*, herreruelos de *herbaje* y de *capichola*, *alfardillas*, *esterillas*, *colonias* y *perigallos*, *pinjantes*, *cabusones*, etc., etc.; pero quedaria el lector enterado si, describiendo á algun personaje de la córte de Felipe II, le diéramos *bohemio* de *gorgueran*, ó capotillo de *raja* con *dos puertas*, y *gabardina* de *maraña* ó de *armesí*, y

pedorreras ó *follados*, y gorra de *rizo*, y zapatos de *rua* ó de *polvillo*, y gorguera de *Cambray;* y sería de ver que describiendo el retrato de una mujer jóven con uno de los muchos trajes que se usaban en aquel tiempo, lo anunciásemos, verbi gracia, de esta manera: *Una moza con sayo de lobos y manteo de garras de martas, con gorra aderezada, el cabello adornado de brincos y pinjantes, la mano derecha en un bufete, y en la izquierda un abano y un lienzo de puntas.* Procurando, pues, evitar voces del todo olvidadas y que hoy parecerian ridículas, emplearémos el lenguaje comun, y sólo usarémos, cuando la necesidad lo requiera, de aquellos nombres con los cuales están familiarizadas todas las personas de mediana instruccion.

Notas ilustrativas.—La misma dificultad con que tropezamos para identificar los cuadros, y los autores consignados en los antiguos inventarios y demas documentos análogos, hace que nuestras notas sean escasas de datos respecto de las producciones anónimas, categoría en que entran todas las que se deben á los pinceles de los meros imitadores ó escolares de nombre desconocido. Estas obras de padre ignorado son muy difíciles de reconocer cuando los personajes que representan, ó los hechos que perpetúan, no están bien descritos ó individualizados; y esto es lo que casi siempre sucede. Ni queda el recurso de apelar á las numeraciones consignadas en aquellos inventarios, y á los rastros de las mismas que algunos cuadros conservan, porque, sobre ser muy pocos los que ofrecen este precioso accidente (1), en las antiguas colecciones

(1) La impremeditacion con que se hacian en los primeros años

de los palacios reales variaron con muchísima frecuencia las numeraciones. En cambio, las obras de los grandes maestros y demas autores conocidos obtienen, por lo general, abundantes y curiosas ilustraciones; de muchos de estos cuadros damos la cabal historia desde que salieron del estudio del autor hasta su venida al Museo. No de *todos* los cuadros capitales, por desgracia, hemos podido averiguar la adquisicion primera; cuando los inventarios por primera vez los nombran, no siempre revelan por qué medio vinieron á figurar entre las joyas de la Corona de España. La nota ilustrativa suele servir en muchos casos como de comprobacion indirecta de la exactitud de la *atribucion*. En estas notas incluimos, ademas de la historia de los cuadros, apurada hasta donde ha sido posible respecto de los más importantes, las noticias de las reproducciones y grabados que se han sacado de ellos, de cuáles llevan firma de autor, y de las publicaciones notables en que han sido dados á conocer. — Se advertirá que no solemos dar al lector los precios en que fueron adquiridos; esto casi nunca consta; son verdaderos hallazgos los de esos papeles que con tanta complacencia se rescatan á veces de entre los empolvados legajos de los archivos, en que se encuentran recibos de pintores de nota, ó cuentas de sumas satisfechas á los mismos por tales ó cuales cuadros célebres. Pero

del Museo las restauraciones de los cuadros, materia interesante que tratarémos en nuestra NOTICIA HISTÓRICA, fué causa de que desaparecieran de la mayor parte de ellos los números correspondientes á las antiguas colecciones de que habian formado parte, faltándonos hoy esta utilísima guía para rastrear su procedencia.

no hay que confundir los precios de adquisicion, ó del ingreso de las obras en nuestras colecciones reales, con las tasaciones que por mera fórmula se estampaban en los inventarios, para el cargo y entrega de las alhajas de la Corona á los guardajoyas, ó para la venta simulada que se hacia al monarca nuevo, de los bienes que designaba entre los de la testamentaría del monarca difunto. Estos precios, que no tenian más objeto que señalar un valor cualquiera al caudal que dejaba el rey á su fallecimiento, y al que su sucesor adquiria, no llevan en sí importancia alguna, porque ni siquiera sirven de guía para quilatar el aprecio que han merecido las obras de arte en las diferentes épocas ó reinados. Hubiéramos podido muy á poca costa consignarlos, porque casi todos los inventarios los tienen, y áun algunos de éstos ofrecen el interes de haber hecho las tasaciones pintores tan simpáticos á los ojos de todos los amantes de la antigua Escuela Española, como Juan Pantoja de la Cruz y Juan Bautista del Mazo; pero repetimos que no lo hemos considerado de utilidad ninguna, por ser precios puestos á capricho; y para que el lector se persuada de esta verdad, nos bastará manifestar aquí que los varios retratos del Emperador y de la Emperatriz ejecutados por Tiziano, á pesar del grande aprecio que se hacia de este pintor, fueron tasados para Felipe II, y adquiridos por éste, unos en 20 y otros en 30 ducados; que en 100 ducados tasó Pantoja, y adquirió Felipe III, el soberbio cuadro de *Adan y Eva* del propio Tiziano; y que Juan Bautista del Mazo tasaba, á la muerte de Felipe IV, para Cárlos II, cuadros que estimaba de Leonardo de

Vinci, en 500 rs.; y en 200, otros que creia de Van Dyck.

Firmas.—Tambien hemos prescindido de los facsímiles de las firmas y monogramas de los autores, al ménos en la Parte primera de nuestro Catálogo, que comprende las Escuelas italianas y españolas. Esos facsímiles son útiles ó para autenticar, digámoslo así, los cuadros acerca de cuyos autores ocurre duda, ó para dar á conocer las diferentes signaturas de que se han valido los pintores cuando no han consignado sus nombres, ó las iniciales de los mismos, con toda la claridad apetecida. Ni lo uno ni lo otro ha ocurrido en la redaccion de dicha Parte primera; los cambios de atribuciones que respecto de los cuadros españoles ó italianos se han verificado, no han tenido en general por fundamento monogramas ni firmas, sino un estudio detenido de sus calidades, y á veces las indicaciones de una tradicion que se ha creido respetable, consignada en los antiguos documentos. Nos parece un verdadero lujo el reproducir en facsímile firmas con toda limpieza y distincion escritas.—No sucede lo mismo con los autores de las escuelas germánicas; sus monogramas y firmas son con harta frecuencia puramente caprichosos, y áun no están acordes los biógrafos belgas, holandeses y alemanes, acerca de la verdadera ortografía de algunos de los más ilustres nombres. Por esta razon es muy probable que nosotros tambien démos facsímiles al catalogar las obras de las Escuelas germánicas en la Parte segunda, siguiendo el ejemplo de los redactores de los Catálogos de Ambéres y Bruselas.

Terminarémos este prólogo haciendo nuestro el noble deseo manifestado por el digno autor del Catálogo descriptivo é histórico del Museo Real de Bélgica, al final de su Introduccion, porque sólo una abnegacion sin límites puede hacer provechosas las tareas de esta especie:

«La crítica no es, por lo comun, grata á los escritores; pero el autor de este CATÁLOGO no la teme: no porque se figure no merecerla, sino porque está pronto á aceptar, y áun á agradecer, toda censura desapasionada y razonable que pueda refluir en ventaja de su misma obra.»

Madrid, 15 *de Marzo de* 1872.

MODO DE SERVIRSE DE ESTE LIBRO.

El que, no contento con saber el autor de un cuadro y la significacion de éste, desee adquirir todo el conocimiento que podamos nosotros suministrarle acerca de su historia, despues de leer la nota ilustrativa puesta al pié de la descripcion, deberá consultar las NUEVAS ILUSTRACIONES, pág. 659 y siguientes, donde hallará explanadas, por órden alfabético de autores, y acaso tambien corregidas, las noticias referentes á un gran número de cuadros, así italianos como españoles. Allí quizá encuentre la obra cuyo estudio le interesa.

El manejo del CATÁLOGO no ofrece dificultad alguna para el que busca en el libro el cuadro que primero ha visto colgado en la pared, porque, ya se guie por su número, ya por su autor (cuyo nombre está escrito en la tarjeta del marco), el órden correlativo de números y el alfabético de autores le llevan en seguida á la página que apetece.— Sólo seis cuadros, entre los 1.151 que corresponden á las ESCUELAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS, se hallan catalogados y descritos fuera de su colocacion normal, algunos de ellos por descuidos que sólo á nosotros son imputables. Estos seis cuadros figuran en una hoja separada, páginas 657 y 658, bajo el epígrafe: *Ampliacion á las Escuelas italianas y españolas.*

Puede parecer ménos expedito el manejo de este libro

al que busque en las paredes del Museo la pintura de que tenía ya informe por nuestro Catálogo mismo, ó por cualquiera de las publicaciones en que se describen cuadros de nuestra gran pinacoteca. En este caso lo que debe hacer es acudir á la Tabla general de autores, etc., páginas 687 y siguientes, donde se expresa la numeracion antigua y moderna de cada obra, y se indica el salon, galería, sala ó pasillo que ocupa. Si se guia por la numeracion moderna, que es la nuestra, la mencionada Tabla le dice en seguida lo que desea; si se guia por la numeracion antigua, podrá costarle algo más de trabajo el hallar la indicacion del sitio en que está el cuadro, porque esta numeracion antigua no es correlativa; pero de todas maneras dará pronto con ella; y así en uno como en otro caso, encontrar en un salon determinado un cuadro, cuyo número, autor y asunto se conoce, no es ningun arco de iglesia.

Aconsejamos por último al que desee apurar todas las noticias referentes á los cuadros de las Escuelas *italianas*, que pase la vista por las *Rectificaciones y adiciones*, estampadas en las seis páginas 339 á 344, ántes de consultar las Nuevas Ilustraciones.

Resúmen de las prevenciones más esenciales. — La Tabla general de autores, etc., páginas 687 y siguientes, indica la correspondencia de los números nuevos con los antiguos, y marca los sitios en que están expuestos al público los cuadros.

El lector que haga estudio especial de la historia de los cuadros, debe tener á la vista, ademas de las notas referentes á cada uno de ellos, las *Rectificaciones y adiciones*, páginas 339 á 344, y las Nuevas Ilustraciones, páginas 659 y siguientes.

ESCUELAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS.

EXPLICACION DE LAS ABREVIATURAS.

En el cuerpo del Catálogo.

Alc. y Pal. . . .	Alcázar y Palacio de Madrid.
Pal.	Palacio.
Pal. de S. Ildef. .	Palacio de San Ildefonso.
Esc.	Escorial.
Monast. del Esc. .	Monasterio de San Lorenzo del Escorial.
Invent.	Inventario.
Col. ó Colec. . .	Coleccion.
C. L.	Coleccion litográfica de cuadros del R. Museo.
C. N.	Calcografía Nacional.
J. de la Pint. . .	Joyas de la Pintura en España.
F. L.	Fotografiado por M. Laurent.

En la Tabla general de autores.

Rot.	Rotonda.
Sal. ital.	Salon de Italianos.
Sal. esp.. . . .	Salon de Españoles.
Esc. var.. . . .	Piezas de Escuelas várias.
Sal. cont. . . .	Salon de Contemporáneos.
Gal. pral. S. I. . .	Galería principal, seccion primera.
Gal. pral. S. II. .	Galería principal, seccion segunda.
Sal. ov.	Salon ovalado, llamado ántes *de la Reina Isabel.*
Pas. pral. L. . .	Pasillo principal de levante.
Pas. cent. . . .	Pasillo central.
Pas. pral. P. . .	Pasillo principal de poniente.
Escal. pral. . . .	Escalera principal.
Pas. b. L. . . .	Pasillo bajo de levante.
Pas. b. P. . . .	Pasillo bajo de poniente.
Sal. alh.	Salas llamadas de *las alhajas.*
Dep.	Depósitos.

Ornato de las piezas en que están expuestos los cuadros italianos y españoles.

Vestíbulo circular, conocido con el nombre de Rotonda.— Delante de la puerta que conduce á la galería principal hay un vaciado del clásico grupo del Laocoonte.

Salon de Levante en la Rotonda.—Grupo en yeso, que representa el *último y desesperado esfuerzo de los numantinos*, ejecutado en Roma por el escultor granadino D. José Gonzalez y Jimenez, en 1866. Es propiedad del autor.

Salon de Poniente en la Rotonda.—Grupo que parece representar *un mancebo griego cebando á un cisne*, ejecutado en mármol de Carrara por el célebre escultor cordobés D. José Álvarez.—Procede del Casino de la Reina, donde está hoy instalado el Museo Arqueológico Nacional.

Sala de ingreso á la Galería principal, llamada impropiamente DE CONTEMPORÁNEOS.—Cuatro elegantes mesas, de guarnicion y piés de bronce, de estilo Luis XV, con tableros de escayola, en que se representan, formando *mesa revuelta*, dibujos, acuarelas, instrumentos de música, herramientas, etc. Dibujó estos tableros el pintor de cámara de Fernando VI, D. José Flipart, holandes de orígen. Fueron traidas, juntamente con otras que hay en la galería de Escultura, del Pal. de San Ildef.

Galería principal, secciones 1.ª y 2.ª y tramo central.—El ornato de esta dilatada galería consiste en bustos de mármol y yeso, antiguos (1) y modernos, y otros preciosos objetos. Los bustos, colocados en los huecos de los balcones, llevan el siguiente órden, puramente provisional, que sin duda habrá de modificarse cuando los de emperadores romanos y antiguos varones ilustres dejen el puesto á los de pintores, que no están aún concluidos. A la banda derecha: GOYA, MURILLO, TIZIANO y MIGUEL ÁNGEL; á la banda izquierda: VELAZQUEZ y RAFAEL.

Centro de la galería. La soberbia mesa de mosáico, de piedras duras, que regaló el papa S. Pío V á D. Juan de Austria, despues de la batalla de Lepanto. Contiene su tablero, entre follajes y cartelas y otros adornos de exquisito gusto florentino, trofeos alusivos á aquel memorable hecho de armas. Está sostenida por cuatro leones de bronce, cada uno de los cuales tiene puesta una garra sobre un globo de jaspe; obra moderna, para la cual se aprovecharon leones que habia de sobra en Palacio, compañeros de los que sirven de adorno al trono

(1) Empleamos este adjetivo en oposicion con el de *modernos*, sin querer significar que sean originales del arte clásico antiguo. Algunos de ellos son evidentemente copias del siglo XVI.—Los bustos modernos son todos obra del laborioso é inteligente Director de la Escultura, D. José Grajera.

en el *Salon de Embajadores*. La mesa aparece inventariada entre los muchos *bufetes* que habia en el antiguo Alc. y Pal. de Madrid en tiempo de Felipe IV (año de 1637), como procedente de la almoneda de D. Rodrigo Calderon; á la cuenta este personaje la recibió regalada de la corona en la época de su privanza. En aquel tiempo tenia por piés unos estípites de mármol de Toledo.

A los lados de esta joya, verdaderamente histórica, hay dos estatuas de mármol de Carrara, una de las cuales representa á *Apolo inspirado por la música*, obra del famoso Alvarez, y la otra, al *Amor silencioso*, ejecutada por su hijo D. José Álvarez y Bouquel, fallecido en Búrgos en 1830. La primera fué comprada al autor en 1827, juntamente con otras tres que el rey Cárlos IV le habia mandado hacer para decorar una de las salas de la *Casa del Labrador*, en Aranjuez.

Escaparates. Las referidas estatuas dan la espalda á dos grandes escaparates ochavados, diáfanos en todo su contorno y de elegante forma de linterna (1), en que se custodia desde el año 1867 la parte más selecta de las interesantes y famosas *alhajas*, que heredó Felipe V de su padre el Delfin de Francia, y cuya historia merece ser asunto de una monografía especial. En el escaparate que mira hácia la entrada, están los objetos de orfebrería propiamente dicha, en que se comprenden vasos, tazas, copas y copones, cofrecillos y otros recipientes en forma de tibores, perfumadores, pomos, salvillas, jarros, urnas, saleros, vinagreras, fuentes, bandejillas, conchas, platillos, barcos, huevos, etc., ya de diáspero sanguíneo, ya de amatista, ó jaspe oriental, ó lápis-lázuli, ó ágata, ó jade, ó prasio y marcasita, etc., y con preciosas guarniciones de oro y plata, cinceladas ó esmaltadas, y figurando bichas, amores, sierpes y demas seres animados, con incrustaciones, ora de pedrería fina, ora de camafeos y piedras grabadas. Algunos de estos objetos parecen primorosos ejemplares del arte de Benvenuto Cellini, del Caradosso y del Firenzuola. Acaso otros provienen del celebrado tesoro de Francisco I y Enrique II de Francia, y salieron de los talleres de aquellos famosos plateros de Paris, Nicolas Maiel, Guillermo Castillon y Luis Benoist. Hay en este escaparate 71 objetos: 32 en el andén inferior, 27 en el medio y 12 en el superior.— En el otro escaparate, que mira al final de la galería, están las alhajas ó vasos de cristal de roca, entre cuyas elegantes formas se divisan el barco, el carro, la taza, al ave, el delfin, la sierpe, el perfumador, el jarro, el canastillo, el cáliz, la bandeja, el frasco, la salvilla, el azafate, la flamenquilla. Creeríamos haber visto descritos algunos de ellos en el inventario del abundantísimo tesoro que dejó Felipe II, entre los llamados en aquel tiempo *vasos bernegales*, esto es, de boca ancha y ondeada. Quizá los hay que se anuncian como genuina hechura del famoso Valerio Vicentino, ó de los Misseroni, ó de nuestro Jacome de Trezzo. Algunos tienen preciosas monturas ó guarniciones, debidas á excelentes orfebreros, y no les exceden en mérito los celebrados ejemplares del *Gabinete de gemas* de la *Galeria de Florencia*, del *Tesoro Imperial* de Viena ó del *Grüne Gewölbe* de Dresde. Contiene nuestro escaparate 20 objetos en el andén inferior, 14 en el medio y 7 en el alto. Las roturas y desperfectos que en estas alhajas se advierten, están consignados en el inventario bajo el cual fueron entregadas, en 14 de

(1) Invencion y trazado del arquitecto D. Juan de Madrazo.

Agosto de 1839, al Director de este Museo, D. José de Madrazo, y provienen de la mala manera en que fueron llevadas á Francia en 1813, dejando sus estuches en Madrid.—Resumirémos en breves palabras la historia de estos objetos, diciendo: que cuando las alhajas heredadas por D. Felipe V vinieron á España, fueron entregadas al conserje y aposentador del Pal. de S. Ildef., D. Domingo María Sanni (que era á la vez pintor de cámara y arquitecto del expresado rey) sin formalidad ninguna, segun manifestamos en la noticia biográfica de este artista, pág. 179 del presente Catálogo; que el referido Sanni las tuvo reunidas con otras alhajas que de antiguo poseia la Corona, sin que por el oficio de grefier se le hiciese cargo alguno; que por primera vez se inventariaron en 1774; que en 1776 mandó Cárlos III, en Real órden comunicada por el Marqués de Grimaldi, que fuesen *depositados* estos objetos en el *Gabinete de Historia Natural*, para instruccion del público; que en aquel instituto permanecieron hasta que en 1813 se las llevaron á Paris los franceses, atropellada y confusamente; que restituidas por el gobierno de la Restauracion, en 1815, volvieron á quedar custodiadas en el mencionado Gabinete, hasta que S. M. la Reina Gobernadora ordenó, en Diciembre de 1838, que se trajesen al Real Museo del Prado; mandato que tuvo cumplido efecto en 14 de Agosto de 1839; y por último, que condolido el Director, D. Federico de Madrazo, de que alhajas de tanto mérito artístico y tan ingente valor estuviesen oscurecidas en los humildes escaparates de la sala ochavada de la planta baja, donde en un principio se colocaron, y en el lastimoso estado en que fueron traidas al Museo, dispuso en 1866, con anuencia de la Administracion Patrimonial, que se limpiáran y compusieran, dentro del mismo Museo, las que eran susceptibles de una restauracion sencilla y pronta, y sin poner, ni ménos quitar, pieza ninguna; y que, verificado esto, les mandó hacer esos escaparates en que tanto lucen hoy, y en que pueden ser estudiadas y áun dibujadas con toda comodidad, sin sacarlas de sus joyeros.—La seccion segunda de la galería principal tiene en el centro un hermoso jarron de porcelana de Sèvres, que regaló al rey consorte, D. Francisco de Asís, S. M. I. Napoleon III.

Pasillos principales.—En el de Levante: estatua de *Eurídice*, del escultor don Sabino de Medina, ejecutada en excelente mármol de Carrara.—En el de Poniente: estatua de *Nuestra Señora en el misterio de su purísima Concepcion*, del mismo profesor, tambien en mármol. Ambas son propiedad de su autor.—En el pasillo del centro, en una ventana, el vaciado en yeso de una de las infinitas estatuas antiguas de Mercurio.

Escalera principal.—Tres bustos, uno de Cárlos V, otro del emperador Maximino, y el tercero, de mujer, busto ideal que reproduce uno de los innumerables tipos tomados de las Niobes; y ademas dos vaciados en yeso de las estatuas de la *Isis romana* y de la *Comedia griega.*

Piezas llamadas de ALHAJAS.—Un mosáico moderno, regalo de S. S. Pio IX á la reina doña Isabel II, que representa los *Desposorios de Santa Catalina de Alejandría;* una reproduccion, de bulto, de la *Sala de las Dos Hermanas,* de la Alhambra de Granada; y varios tableros de pinturas de Méjico, repartidos en

las paredes de la misma pieza, que representan sucesos de la Conquista de aquella region por Hernan Cortés, con embutidos de nácar y colores vivos, los cuales vinieron del Gabinete de Historia Natural al Museo, juntamente con las *alhajas*, en 1839.

Pasillo bajo de Poniente.—En dos hornacinas, dos estatuas de poco mérito, de la Colec. de S. Ildef.

ESCUELAS ITALIANAS.

ALBANI (FRANCESCO), *llamado comunmente* EL ALBANO. —*Nació en Bolonia*, *en* 1578, *y murió en* 1660. (Escuela boloñesa.)

Su padre, Agostino Albani, acaudalado tratante en sedas, le puso á estudiar el dibujo á los trece años de edad, bajo la direccion de *Dionisio el Flamenco* (Dionisio Calvaert), en cuya casa trabó estrecha amistad con Guido Reni. Con éste pasó al estudio de Lodovico Carracci, y el hermano de su nuevo maestro, Aníbal, viendo sus rápidos progresos y lo mucho que prometia, le ocupó en sus trabajos de la galería Farnesio, así como tambien el Guido le dió participacion en sus frescos de Montecavallo. De regreso en su país natal, ejecutó muchas obras para el Cardenal de Saboya y para diversas ciudades. Murió de 82 años, en los brazos de sus discípulos, á quienes habia sabido inspirar un entrañable cariño. Distinguiéronse entre éstos, principalmente, los dos Molas (Giovan Battista y Pier Francesco), Carlo Cignani, y Andrea Sacchi, que fué el más aventajado de todos. Ademas de los trabajos mencionados, ejecutó el Albano obras en su género notables para la galería Borghese, el palacio Colonna y el palacio Verospi (hoy palacio Torlonia). Caracterizan á este autor, llamado por algunos *el Anacreonte de la pintura*, la frescura del color, la nobleza del dibujo y la elegancia de las composiciones. Deleitábase en asuntos alegres y frívolos, tomados de la parte más sensual de la mitología; pero la ausencia de expresion y de alcance, defecto general de casi todos sus contemporáneos, ha hecho decaer mucho sus cuadros de la boga exagerada que en cierta época alcanzaron. Hay, sin disputa, frialdad y afectacion en ellos, y sin embargo, se comprende la fascinacion que pudieron producir entre los potentados de Roma y de Bolonia esas escenas, en que la gala de una exuberante y eterna primavera realza los encantos de esbeltas y hermosas mujeres y de risueños amorcillos.

1.—*El Tocador de Vénus.*

Alto 1 metro 14 centímetros. Ancho 1 metro 71 centímetros.—Lienzo.

Al lado de una hermosa fuente de mármol, adornada de estatuas, en que se quiebran cristalinos surtidores, y al pié de frondosos árboles que sombrean la verde y limpia grama de un espacioso jardin, la madre del Amor, muellemente reclinada en un sillon de terciopelo carmesí, se mira complacida en un espejo que le pone delante un amorcito, miéntras tres ninfas se ocupan en su tocado. Una con un hierro riza el dorado cabello de su frente, otra peina su sedosa madeja, otra apresta un largo hilo de perlas para su voluptuosa garganta. Un manto azul celeste cubre la parte inferior del cuerpo de la diosa; descubre en su mayor parte los de las tres ninfas el perfumado céfiro que agita sus tornasolados paños. Un niño alado ata la recamada sandalia de Vénus, y otros tres se entretienen con varios objetos del elegante tocador, en torno de un velador de piedra. En primer término se ven sobre la yerba unos preciosos vasos labrados de plata y oro, un canastillo de rosas, y las aljabas y arcos de la pequeña hueste de genios, que momentáneamente da treguas á la pérfida guerra de amor.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, estudio del pintor de cámara don Andrés de la Calleja.

C. L.—F. L.

2.—*El Juicio de Páris.*

Alto 1,15. Ancho 1,71.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

El jóven pastor del monte Ida, reclinado en el tronco de un árbol, á la márgen de un rio, cuyas fuentes nacen de un peñasco, donde se ven dos napeas volcando sendas ánforas, contempla, con la manzana de oro en la mano, á

las tres diosas, que se le muestran enteramente desnudas y dando al aura sus leves paños, caracterizadas por sus peculiares atributos. Tiene Juno á sus piés el pavon, Vénus las dos palomas, unidas por el pico, y Minerva los arreos de guerra. Sobre la yerba, á la derecha, un grupo de dos amorcillos alados, que están como espiando el fallo del hijo de Priamo, uno con una tea encendida, y otro armado de arco y flecha, hollando una especie de trofeo, en que se ven un pobre libro maltratado, un cetro, una corona y un monton de monedas, denota el triunfo del amor sobre la ciencia, el poder y la riqueza. Otro amorcito, echado al pié del árbol mismo en que está recostado Páris, levanta la cabeza, como esperando el fallo de éste para entregar á la diosa preferida la corona de rosas que tiene en la mano. Otro, finalmente, se aparece en lo alto entre nubes, preparando el tiro que ha de decidir la victoria.

De la misma procedencia que el anterior.

F. L.

ALBANO (Escuela del).

3.—*El Nacimiento de la Vírgen.*

Alto 2,62. Ancho 1,71.—Lienzo.

Están en primer término várias jóvenes ocupadas en lavar y fajar á la santa niña recien nacida; á su lado san Joaquin, en pié, da gracias al cielo, y en el fondo se ve á santa Ana en su lecho, asistida por otra mujer, que le presenta una taza. En lo alto un coro de ángeles y serafines, que derraman flores en el lebrillo donde han lavado á la niña.

ALBANO (Copia del).

4.—*El Nacimiento de la Vírgen.*

Alto 0,93. Ancho 0,51.—Lienzo.

Várias jóvenes cuidan de la recien nacida, á quien una de ellas tiene en brazos, como para introducirla en el lebrillo que está preparado á sus piés; en segundo término se ve á santa Ana en el lecho, y en la parte superior aparece el Padre Eterno, rodeado de ángeles, en ademan de bendecir á la niña inmaculada.

ALLEGRI (Antonio).—Véase Correggio.

ALLORI (Alessandro).—*Nació en Florencia el* 3 *de Mayo de* 1535, *y murió en la misma ciudad el* 22 *de Setiembre de* 1607. (Escuela florentina.)

Fué discípulo de su tio, Angiolo Allori, llamado comunmente *il Bronzino*, y con el cual conviene no confundirle, por lo mismo que él y su hijo Cristofano adoptaron el mismo sobrenombre. En Roma se hizo muy partidario del estilo de Miguel Ángel, y á la edad de 17 años pintó un cuadro que fué estimado digno de figurar en la capilla de Alejandro de Médicis. Vuelto á su país natal, ejecutó gran número de obras, al ólio y al fresco. Sobresalió en los retratos, y fué muy entendido en la anatomía. El año 1590 dió á luz un libro, en el cual hizo aventajada muestra de lo mucho que alcanzaba en esta ciencia.

5.—*Retrato de un niño.*

Alto 0,51. Ancho 0,41.—Tabla.

Está representado de medio cuerpo y casi de frente; es hermoso y robusto, blanco, rubio y de ojos azules, y como de unos 3 años escasamente. Viste jubon de seda carmesí, listada y entretejida con hilo de oro; el cuello, formando dos puntas sobre el pecho, es de tela bordada

de oro y aljófar. En la mano derecha tiene una flor blanca, y con la izquierda recoge una cadena que lleva al cuello, de la cual pende un dije ó pinjante de forma circular y caprichosa. Fondo azul.

Pudiera ser retrato de algun príncipe de la casa de Médicis; tal vez hijo de Cosme I, ó de Francisco II, gran-duque de Toscana.

ALLORI (Angiolo).—Véase Bronzino.

ALLORI (Cristofano).—*Nació en Florencia el* 17 *de Octubre de* 1577. *Murió en* 1621. (Escuela florentina.)

Aprendió los rudimentos del arte con su padre, Alessandro Allori, y estudió despues bajo la direccion de Santi di Tito; pero, prendado del estilo introducido por el Cigoli y por Gregorio Pagani, se desvió de la escuela florentina de su época para entregarse de lleno al estudio del color. Ejecutó obras de importancia para algunas iglesias de Florencia y para el palacio de los Médicis. Logró ser un excelente colorista, y se distinguió mucho en la pintura de historia, de retratos y de paisaje.

6.—*Cristina de Lorena, gran-duquesa de Toscana.*

Alto 2,20. Ancho 1,43.—Lienzo.

Está retratada de cuerpo entero, con traje negro y con un sobretodo, tambien negro, de seda, desceñido, con mangas abiertas, y botonadura de oro y pedrería que baja hasta el pié. Representa unos 28 ó 30 años de edad; su cabello castaño, rizado, se alza sobre la frente en forma piramidal; su ancha gorguera de encaje oculta completamente su cuello. En la mano derecha, caida, á cuya forma aristocrática da realce un puño de rico encaje, tiene un abanico, y la izquierda descansa sobre una mesa cubierta con un tapete de terciopelo carmesí franjado de oro; un cortinaje de lo mismo se ve recogido á su espalda. El fondo es enteramente liso.

7.—*Retrato de la gran-duquesa de Toscana doña María Magdalena de Austria.*

Alto 0,77. Ancho 0,63.—Lienzo.

Representa ser de 45 á 50 años de edad, de buenas carnes, color animado, cabello y ojos negros. Lleva traje negro de viuda, cuello con feston de rico encaje y vuelos de lo mismo; en la cabeza una especie de toca de tul negro, formando punta en el mismo entrecejo, de manera que le vela toda la frente. Pende de su cuello una cruz de pedrería, que le llega á la cintura.—Busto con mano: tamaño natural.

8.—*Retrato del gran-duque de Toscana Cosme II.*

Alto 0,77. Ancho 0,63.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Personaje de rostro juvenil, rubicundo y afeminado, aunque de nariz prominente; de unos 19 años de edad. Su cabello y sus ojos son de color castaño oscuro. Lleva traje negro, de terciopelo al parecer, si bien la manga derecha descubre un menudo floreado amarillo; ancha gorguera de fina batista, enteramente lisa; botonadura de valiosa pedrería; capa terciada sobre el hombro izquierdo, dejando ver un aspa de la cruz de San Estéban, roja, contornada de blanco, y al cuello una larga cadena de oro y perlas, que sostiene la insignia de la referida órden, de esmalte y piedras preciosas.— Busto de tamaño natural.

Este personaje, émulo de su padre Fernando I en el amor á las artes y en el celo por la pública prosperidad, debió ser retratado en el año mismo de su advenimiento al trono (1609).

ALLORI (Escuela de Cristofano).

9.—*Retrato de señora.*

Alto 2,23. Ancho 1,43.—Lienzo.

Está representada de cuerpo entero, sentada en un sillon carmesí, junto á una mesa con tapete y bajo un cortinaje del mismo color. Hállase la dama en la flor de su juventud; á su rostro bello, aunque un tanto desfavorecido por cierta irregularidad que se advierte en sus ojos, sirve de natural adorno el abundante y negro cabello, partido en dos mitades, que desciende hasta los hombros, salpicada la crencha izquierda de flores blancas y rojas y lazos verdes; y unas lujosas arracadas de perlas que hacen juego con el magnífico collar ajustado á su garganta. Lleva una especie de camiseta y unos voluminosos puños de lama de plata, el cuerpo de su vestido, de terciopelo negro, recamado de oro en la berta y en las mangas, y dos veletes de grueso encaje caen de su cintura sobre la falda. Con la mano derecha tiene delicadamente asido un joyel, que pende de un lazo verde, igual á los del cabello y puños. El fondo á la izquierda es una ventana abierta, dejando ver en lontananza una calle con palacios.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

AMERIGHI (Michel Angelo).—Véase Caravaggio.

AMICONI ó AMIGONI (Giacomo).—*Nació en Venecia el año* 1675; *murió en* 1752. (Escuela indeterminada.)

Estudió primeramente en su país natal y se perfeccionó viajando por Flándes, Inglaterra y Alemania, y meditando despues de nuevo sobre los grandes maestros italianos. Vino á España al servicio del Rey don Felipe V, con

la fama de haber ejecutado muy buenos retratos para los poderosos magnates ingleses, y de haber sido muy aplaudidas las tablas que pintó para los Padres del Oratorio de Venecia, y falleció en Madrid, en su cargo de pintor de cámara, dejando buena memoria como artista de probidad y de ingenio. Su colorido es frio y sin relieve, pero sus cuadros revelan bastante fecundidad y facilidad no escasa, á falta de otras dotes no ménos esenciales.

10.—*Josef en el palacio de Faraon.*

Alto 2,83. Ancho 3,25.—Lienzo.

Despues de haber oido Faraon la explicacion que Josef da á sus sueños, le hace virey de la tierra de Egipto.

«Se quitó el anillo (dice el sagrado texto), y se lo puso á Josef, y le vistió de una ropa talar finísima, y le puso al cuello un collar de oro.»—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid: procedente de Aranjuez.

11.—*La copa en el saco de Benjamin.*

Alto 2,81. Ancho 3,55.—Lienzo.

Representa el acto en que el mayordomo de Josef descubre en el costal de Benjamin la copa de oro que su señor le mandó depositar para quedarse con su hermano menor en rehenes.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

De la misma Colec. y procedencia que el anterior.

12.—*San Fernando en la rendicion de Sevilla.*

Alto 0,72. Ancho 0,56.—Lienzo.

Recibe el santo Rey las llaves de la ciudad reconquistada, de manos del rey moro Axataf (Sakkáf), que en actitud humilde se las presenta en una bandeja de plata.

13.—*Retrato de una infanta niña, de la familia de Felipe V.*

Alto 0,75. Ancho 0,63.—Lienzo.

Representa de 5 á 6 años de edad. Lleva una gorrita de batista, bordada de oro, y un vestido con justillo, blanco y tambien bordado, que recoge con la mano derecha, teniendo con la izquierda abrazado un perrillo. Fondo, cortina verde y una columnata.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, bóveda de la Furriera de la Reina doña Isabel Farnesio.

ANGELICO (Fra Giovanni da Fiesole, *llamado* il Beato).—*Nació por los años de* 1387, *cerca de la aldea de Vicchio, en la provincia de Mugello* (*Toscana*), *y murió en* 1455. (Escuela florentina.)

El nombre de este célebre religioso, ántes de abandonar al siglo, era, segun unos Guido ó Guidolino, segun otros Santi Rosini. Tampoco se sabe de fijo quién le enseñó el arte de la pintura : hay quien le cree discípulo del Starnina, y no faltan autores de nota que le estimen formado por las lecciones del camandulense Lorenzo *il Monaco*. Su estilo en verdad le caracteriza como educado en la escuela idealista de Siena, con visible tendencia á mejorar las máximas de la primitiva florentina. Tomó el hábito religioso á los 20 años (en 1407), juntamente con su hermano Benedetto, en el convento de la órden de Predicadores de Fiesole; las turbulencias político-religiosas que agitaron el pontificado en tiempo de Gregorio XII, Benedicto XIII y Alejandro V, le tuvieron sin asiento fijo por espacio de diez años, durante los cuales ejecutó algunas obras en Foligno y Cortona; y habiendo regresado por fin á la santa casa donde pronunció sus votos, permaneció en ella 18 años seguidos, dejando multitud de trabajos al fresco y al temple. Fué trasladado á Florencia (en 1436), pintó mucho en el convento de San Márcos y en varios edificios públicos, en los nueve años que allí residió. El pontífice Eugenio IV le llamó á Roma, encargándole las pinturas de la *capilla papal*, que suspendió despues de comenzadas, para ir, en 1447, á ejecutar la del famoso Duomo de Orvieto, cuyas obras dirigia en jefe con el título de *magister magistrum;* pero no llegó á terminar éstas, y regresó á Roma para concluir las de la capilla de Eugenio IV, pintar la otra capilla de Nicolao V, é iluminar muchos libros de coro, que suelen algunos confundir con los que ejecutó su hermano, Benedetto, tambien hábil miniaturista. La santidad de su vida mo-

vió al último de dichos pontífices á ofrecerle la mitra de Florencia; pero la rara humildad de Fra Giovanni hizo que la rehusase. Era tal su piedad, que siempre se preparaba con oraciones para comenzar sus tareas, que no pocas veces fueron interrumpidas con lágrimas, especialmente cuando su imaginacion se empleaba en reproducir las dolorosas escenas de la pasion de Cristo.—Las composiciones del beato Angélico se distinguen por cierta atmósfera de tranquilidad y castidad que exhalan, por la pureza y gracia de los tipos en los seres sobrenaturales que retrata, por lo suave y luminoso de su colorido, escaso de relieve y fundido con maravillosa delicadeza; por la encantadora elegancia de sus plegados, y por el religioso amor con que derrama el limpio matiz de las flores primaverales sobre las vestiduras de sus personajes, y la gala de los oros y de los ornatos sobre los nimbos y las franjas, como para dar más glorioso realce á los santos misterios en que ejercita su pincel. Se consideran como sus mejores obras las del convento de San Márcos de Florencia. Sus pinturas en tabla fueron ejecutadas al temple.

14.—*La Anunciacion.*

Alto 1,92. Ancho 1,92.—Tabla.

En un luminoso vestíbulo de arquitectura latina de la edad-media, cuya bóveda, sostenida por esbeltas columnillas, está pintada de azul con tachones de oro, nuestra Señora, sentada delante de un paño de brocado, que le sirve tambien de alfombra, sujeto á la pared con tres clavos, recibe con humilde acatamiento el mensaje que le trae Gabriel, ángel hermoso con alas de oro y vestidura de color rosado, el cual se acerca á ella lleno de respeto y con las manos cruzadas al pecho. En la misma actitud las tiene la Inmaculada, cuyo grácil cuerpo, un tanto inclinado hácia adelante, cubre una túnica de color rojo pálido, orlada de oro, y manto azul forrado de verde, con orla tambien de oro; cuyo rubio cabello sujeta una cinta verde floreada, y sobre cuya rodilla derecha descansa abierto un libro de rezo divino. El nimbo que rodea las dos cabezas de María y del ángel es de oro, con primorosa labor rehundida. Son asimismo de oro la aureola que contorna todo el cuerpo del paraninfo, el rayo de luz que baja del cielo y penetra por un

arco dentro del vestíbulo, llevando el Espíritu Santo en forma de paloma al seno de la elegida, y las primorosas franjas que realzan la vestidura del celestial mensajero en falda, hombros, mangas y cuello. El exterior del vestíbulo está decorado con lindos capiteles, un precioso friso de follaje, y unos medallones con el busto del Salvador en el del centro. En el interior hay una puerta que conduce á la habitacion de María, en la cual se ven, sobre un pavimento de color de ladrillo, un banco, un pequeño armario y una ventana, por la que se abre paso la vista á un jardin ó huerto poblado de árboles frutales. Sobre uno de los hierros que unen las arcadas del vestíbulo posa una golondrina. La parte derecha del cuadro representa el paraíso terrenal, y en él Adan y Eva expulsados por un ángel en castigo de su pecado. Llevan los dos delincuentes túnicas de pieles blancas, corta el hombre y larga la mujer, ceñidas á la cintura con flexibles ramas verdes. El campo está todo sembrado de flores, arbustos y frutales.—La zona inferior ó *predella* de este cuadro, cuya antigua armazon conserva todo su ornato, se compone de cinco compartimientos octagonales, en que se representan los principales actos de la vida de nuestra Señora, desde los desposorios hasta su dichoso tránsito, sirviendo de intermedios la Visitacion, el Nacimiento de Jesus y la Circuncision. Cada uno de estos compartimientos mereceria en rigor una minuciosa descripcion; tal es la conclusion, la gracia, el encanto que se descubre en todas las partes de estos bellísimos episodios, cuyas composiciones son, por el concepto y la ejecucion, otras tantas obras de primer órden en su línea.

Ejecutó el beato Angélico esta misma composicion al fresco en el dormitorio superior del convento de San Márcos de Florencia, en una superficie de diez palmos toscanos de longitud, con figuras de poco ménos que el na-

tural, sin más diferencia que el fondo, donde se divisa por entre las columnas del vestíbulo la empalizada que sirve de cerca al huertecillo cerrado, alusivo á la virginal integridad de María. Puede verse en la obra del padre Vincenzo Marchese, *San Marco di Firenze illustrato e inciso*, etc., lámina x.

La tabla presente, joya inestimable del más afamado de los pintores toscanos del siglo xv, se hallaba en uno de los altares del claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales, quizá desde la fundacion de este famoso convento. El actual director del Real Museo, don Federico de Madrazo, tuvo ocasion de verlo, reconociendo desde luégo el pincel que produjo tan hermosa obra; en el acto concibió el designio de que fuera enriquecido con ella el Real Museo; y habiendo el ilustrado ánimo de S. M. el Rey acogido sus insinuaciones con su acostumbrada solicitud por el bien de las artes, inmediatamente se entablaron tratos con la bondadosa superiora de aquella comunidad para la cesion de la tabla. El efecto fué cual se esperaba de la calidad de los negociadores : las buenas y nobles religiosas, que no habian de comerciar jamas con el cuadro, cuyo valor artístico no las preocupaba, siquiera fuese para los conocedores un verdadero tesoro, consintieron en cederlo á S. M., obteniendo en cambio otra pintura ejecutada expresamente para ellas y quizá más apropiada á su objeto; y con todas las formalidades de uso y de precepto hicieron la entrega al mencionado director del Real Museo, el dia 16 de Julio del año 1861. La donacion de S. M. el Rey al Real Establecimiento consta registrada en el Inventario de éste con la fecha de 24 de Octubre del mismo año.

F. L.

ANGUISOLA ó ANGOSCIOLLA (Lucia).—*Nació en Cremona en la primera mitad del siglo* xvi; *murió el año* 1565, *segun el autor del* Abecedario pittorico. (Escuela lombarda.)

Esta afamada artista, pintora y música á un tiempo, fué discípula de su hermana Sofonisba, aventajada alumna del eclectista Julio Campi, como lo fueron tambien sus otras hermanas Europa, Ana María y Minerva, la última de las cuales sobresalió ademas en el cultivo de las letras. Es de creer que estuviese en España, pues su hermana Sofonisba, segun refiere el Carducci, *Diálogo* 1.°, servia á la Reina doña Isabel, mujer de Felipe II, y desde Madrid envió al papa Pío IV el retrato de la augusta señora, que mereció de aquel pontífice una carta de gracias muy lisonjera. La familia de esta artista era noble y distinguida en Faenza : el citado Carducci nos dice que eran ilustres los linajes del padre y de la madre, Angussiola aquél, y ésta Punzona; mas el nombre de pila del primero sólo nos consta por el lienzo de nuestro Museo.

15.—*Retrato de Piermaria, célebre médico de Cremona.*

Alto 0,96. Ancho 0,76.—Lienzo.

Está sentado en un sillon y tiene puesto un balandran de seda labrada, forrado de martas. Á su derecha se ve una mesa con libros, y en su mano izquierda el baston con la culebra enroscada, emblema de su profesion. Representa el personaje unos 55 años de edad, color cetrino, barba entrecana.—Figura de más de medio cuerpo: tamaño natural. En uno de los brazos del sillon se lee la firma: *Lucia Anguisola, Amilcaris filia, adolescens, fecit.*

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro, cuarto del Infante don Luis.

BARBALUNGA (Antonio Ricci, *llamado* il).—*Nació en Mesina en* 1600; *murió en* 1649. (Escuela napolitana.)

Fué grande admirador del Domenichino, á cuya escuela tal vez se adhirió ántes que este artista pintase en Nápoles, porque Ricci estuvo en Roma y allí ejecutó con grande aplauso obras para San Silvestre de Montecavallo. De regreso á Mesina, embelleció su país natal con cuadros que alcanzaron mucha boga. Formó muchos discípulos, y falleció pobre sin embargo de ser reputado uno de los mejores artistas de Sicilia.

Conviene no confundir á este pintor con el célebre autor de los cartones de la *tapicería de Túnez* del Real palacio, á quien se ha dado tambien el nombre vulgar de *Barbalunga* por la desmesurada longitud de su barba. El verdadero nombre de este último, holandes de nacion, es Juan Cornelio Vermeyen.

16.—*Santa Agueda.*

Alto 1,04. Ancho 1,27.—Lienzo.

Está la Santa tendida en el suelo de su prision, moribunda, con los pechos cortados. Una ropa morada cubre la parte inferior de su cuerpo, y una esposa, pendiente de una cadena, sujeta la muñeca izquierda de la mártir palermitana.—Figura de tamaño natural.—F. L.

BARBARELLI (Giorgio).—Véase Giorgione.

BARBIERI (Giovanni Francesco).—Véase Guercino.

BAROCCIO (Federico Fiori, ó).—*Nació en Urbino en* 1528, *y murió en la misma ciudad en* 1612. (Escuela romana.)

Su padre, Ambrosio Baroccio, hábil constructor de instrumentos de matemáticas, le puso á aprender los principios del dibujo en casa de Francesco Menzocchi, y su tio, el arquitecto Bartolomé Genga, lo llevó despues al estudio de Battista Veneziano, que trabajaba á la sazon en Urbino. Dejó éste aquella ciudad al terminar sus trabajos, y entónces el jóven Baroccio se trasladó con su mencionado tio á Pesaro, donde copió cuadros de Ticiano y otros grandes maestros, ejercitándose ademas en estudios de geometría, perspectiva y arquitectura. Á los 20 años de edad pasó á Roma, tomó por modelos á Rafael y á Correggio, y habiendo excitado con las obras que, mediante la proteccion de Guido della Rovere y por encargo de Pío IV, ejecutó en el palacio de Belvedere, la emulacion de otros profesores, supónese que éstos trataron de envenenarle. Una enfermedad que allí le acometió le obligó á regresar á su país natal, donde, despues de cuatro años de padecimientos, volvió á tomar los pinceles, produciendo obras que le granjearon el aprecio de muchos potentados y muy lucrativas comisiones. Colmado de consideracion y honores, murió á los 84 años de edad, haciéndole la ciudad de Urbino suntuosas exequias.—El Baroccio se esforzó, con el estudio de Rafael y del Correggio, en contener la rápida decadencia de la pintura en su época. Demostró en sus obras grandes cualidades, apropiadas de aquellos insignes maestros; pero, á despecho de su buen dibujo, de la expresion de felicidad y ternura que hace de muchos de sus cuadros verdaderos idilios, y de sus sabios efectos de claro-oscuro, este pintor careció, como todos los que Kugler llama *manieristas*, de aquella naturalidad que sólo se encuentra en el cultivo del propio sentimiento, y que huye de los que imitan afectos ajenos.

17.—*El Nacimiento de Jesus.*

Alto 1,34. Ancho 1,05.—Lienzo.

La Vírgen, extática de alegría, contempla á su divino Hijo, echado sobre la paja del pesebre, cubierto con unos humildes paños, miéntras san José abre la

puerta del establo á los pastores, que acuden con sus ofrendas á adorar al Salvador del mundo.—C. L.—F. L.

18.—*Jesucristo crucificado.*

Alto 3,74. Ancho 2,46.—Lienzo.

El Redentor, lleno aún de vida y de ardiente caridad, levanta los ojos al cielo con expresion de complacencia en su propio sacrificio. Fondo, paisaje quebrado, con grupos de árboles, lugares y caseríos; á la izquierda, en alto, la ciudad de Jerusalen.—Figura de tamaño mayor que el natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, R. capilla.

BAROCCIO (Escuela de).

19.—*La Vírgen con el niño Dios en un trono.*

Alto 1,33. Ancho 0,90.—Lienzo.

Está nuestra Señora en pié, sirviéndole de fondo un paño rojo, bajo un cortinaje verdoso. El niño Jesus pone una corona de flores sobre la cabeza de santa Cecilia.

El rostro de la Vírgen recuerda el tipo de la *Vírgen del Pez* de Rafael.

BAROCCIO (Copia de).

20.—*Descanso en la huida á Egipto.*

Alto 1,03. Ancho 0,84.—Lienzo.

La Vírgen, sentada al pié de un cerezo, alarga con la mano una vasija á manera de cacerola; san José desgaja un ramo para el Niño, y éste lo recibe, mirándole cariñoso.

BASSANO (Jacopo da Ponte di).—*Nació en Bassano en* 1510, *y murió en el mismo pueblo el* 13 *de Febrero de* 1592. (Escuela veneciana.)

Su padre, Francesco da Ponte, fué su primer maestro en el dibujo y en las bellas letras; Bonifazzio Veneziano le puso en la mano los pincéles, y bajo su direccion se ejercitó en el estudio de las obras de Ticiano. Muerto su padre, el cuidado de su pequeña hacienda y de su familia le llamaron de nuevo al país de su nacimiento, y allí se desarrolló en él, ante el contínuo espectáculo de las risueñas márgenes del Brenta y de los pintorescos collados del Bassanés y del Vicentino, aquella poderosa comprension de la naturaleza comun y campestre que vino á completar, digámoslo así, la esfera de la estética veneciana, sólo vista por el Ticiano y el Veronés por su lado más noble. Jacopo Bassano puede llamarse el iniciador de la pintura *de género* en Venecia, pero rara vez ejercitó su númen en asuntos profanos; casi siempre las fértiles comarcas venecianas, sus lugareños, sus casas y sus rebaños, hasta sus mismos aperos de labranza y sus comunes utensilios, le sirvieron para representar escenas del *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, á cuya lectura era muy aficionado. Las ciudades de Venecia, Vicenza, Brescia, Padua, Treviso y otras, tuvieron á gala el ser poseedoras de sus parábolas, misterios, historias, estaciones, mercados, vendimias, escenas campestres, —ya bulliciosas, ya mudas,— ya con rebaños y calderos, ya sin ellos. En su primera época manejó el color con gracia y con dulzura y con movimientos parmesanescos; mas luégo su pincel, del todo emancipado, golpeó el lienzo con extraordinaria energía y llaneza, y á fuerza de naturalismo se hizo un tanto rústico, como las composiciones en que fatigaba. Así, pues, el toque de Bassano no es fino, pero sus colores, principalmente el verde y el carmesí, tienen un esmalte singular. Tambien carece, como pintor de *género*, de la intencion y chiste que hoy se busca como dote principal en los que le cultivan. Era amante de la lectura y de la música. Falleció de 82 años, y con muy honoríficas exequias fué enterrado en la iglesia de San Francisco de Bassano. Tuvo la gloria de enseñar la pintura á Carletto Cagliari, el hijo de Pablo Veronés.

21.—*El Paraíso terrenal.*

Alto 1,44. Ancho 1,84.—Lienzo.

El suelo, ameno y frondoso, se halla cubierto de animales de várias especies, y á la derecha, en una elevacion, están Adan y Eva, recostados sobre la yerba, gozando de aquel risueño conjunto, como reyes de la creacion sometida á su absoluto dominio. En el cieló se les aparece el Padre Eterno en un rompimiento de gloria.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.; pieza donde dormia el Sumiller.

22.—*La reconvencion de Dios á Adan.*

Alto 1,91. Ancho 2,87.—Lienzo.

«Y habiendo oido la voz del Señor Dios, que andaba por el paraíso al tiempo que se levanta el aire despues de mediodía, escondióse Adan con su mujer..... Entónces el Señor Dios llamó á Adan y díjole: ¿Dónde estás? El cual respondió: He oido tu voz en el paraíso y he temido, y llenádome de vergüenza porque estoy desnudo; y así me he escondido.» (*Génesis*, III.)

El Padre Eterno, que se aparece en una nube, Adan, que se le presenta en actitud suplicante, y Eva, que detras de un árbol está como agachada entre unos rosales, no son en este cuadro más que accesorios.

Lo principal en él son un ameno y frondoso paisaje, en cuyos árboles, cargados de fruto, posan multitud de aves de toda especie, y una variedad inmensa de animales que le puebla en todos sus términos, y que sirviendo de espléndida y tranquila comitiva al decaido rey de la creacion, le eclipsa sin embargo por la admirable copia de sus especies.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, antecámara de S. M.

23.—*Entrada de los animales en el Arca.*

Alto 2,07. Ancho 2,65.—Lienzo.

Miéntras Noé dirige una plegaria al cielo, y su familia recoge las provisiones que han de alimentarlos durante el diluvio á ellos y á los animales, éstos van mansamente subiendo por una rampa de tablas, y por parejas, al Arca, donde una mujer los recibe. Al mismo tiempo se

dirigen á ella los volátiles, parte de los cuales descansan en un árbol. Rodean al anciano Patriarca, en el primer plano, el buey y la vaca, perros, corderos, conejos, asnos, etc.

Este cuadro fué comprado por Ticiano y enviado á España para el emperador Cárlos V. En tiempo de Cárlos II ocupaba, en el piso bajo del R. Alc. y Pal. de Madrid, el comedor de S. M.; y en la Colec. de Cárlos III, del Pal. nuevo, la misma pieza que el anterior.

24.—*Noé despues del diluvio.*

Alto 0,80. Ancho 1,13.—Lienzo.

En tanto que el Patriarca ofrece al Eterno un sacrificio en accion de gracias, su familia cuida de construir viviendas para sí y para los animales que andan diseminados por la campiña.

25.—*Peregrinacion de Moisés y su pueblo.*

Alto 1,44. Ancho 2,31.—Lienzo.

Despues del prodigioso milagro del agua de la peña, miéntras el pueblo de Dios sácia su sed, prosiguen el viaje Moisés y Aaron con otros israelitas, y divisan á lo léjos las tiendas de los amalecitas, que van á darles la batalla en Raphidin.

26.—*Los ángeles anunciando á los pastores el nacimiento de Jesus.*

Alto 1,26. Ancho 1,71.—Lienzo.

Llega un ángel, de noche, disipando con su vivo fulgor las tinieblas, al monte donde están recogidos unos pastores con su rebaño, y dejándolos llenos de religioso terror, les anuncia el nacimiento de Jesus.

27.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 0,61. Ancho 0,50.—Tabla.

Muéstrales la Vírgen el divino Infante, levantando con ambas manos el lienzo de la cuna, y ellos le contemplan llenos de fe y amor; observándole tambien san José, retirado á espaldas de nuestra Señora. Todas las figuras reciben la luz del Niño Dios.

28.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 1,28. Ancho 1,04.—Lienzo.

La Vírgen, arrodillada junto á la sagrada cuna, levanta el lienzo que cubria al Niño Dios, para que le vean los pastores, que han acudido presurosos á adorarle en medio de las tinieblas de la noche. Los ángeles, rompiendo una negra nube, bajan del cielo con un rayo de gloria á contemplar el portentoso misterio. Ilumina la escena el resplandor que despide Jesus Niño.

29.—*La adoracion de los santos Reyes.*

Alto 1,51. Ancho 2.—Lienzo.

La Vírgen, sentada, tiene en su regazo al Niño Dios, ante el cual está postrado uno de los reyes, vestido con una lujosa toga veneciana de tisú de oro, abotonada en la espalda. Otro de los reyes, en pié, con vestidura roja, espera su turno para adorar á Jesus y ofrecerle su dádiva; y el rey etíope aguarda tambien en pié á la derecha, ceñido el turbante y con manto listado de blanco y azul. A cada rey acompaña su paje, y á la derecha de nuestra Señora se ve, de perfil, media figura de san José. Las figuras son de tamaño algo menor que el natural.

30.—*Jesus echando á los mercaderes del templo.*

(San Juan, iii.)

Alto 1,50. Ancho 1,94.—Lienzo.

El Salvador, con el azote levantado, arrolla á los vendedores que se habian establecido en los espaciosos pórticos del templo de Jerusalen con sus mercancías y hasta con sus ganados. Dos de ellos caen de espaldas, otros huyen cargados con sus efectos, otros recogen de las mesas el dinero que habian adquirido. El fondo es un suntuoso edificio embovedado, dentro del cual se eleva, sobre una escalinata, un pabellon, á cuya entrada están de pié, presenciando la escena, dos sacerdotes de la antigua ley, y donde un ámplio cortinaje carmesí sirve como de toldo, prendido al fuste de una columna.

Procede este cuadro del R. Monast. del Esc.

31.—*Los mercaderes echados del templo.*

Alto 1,49. Ancho 2,33.—Lienzo.

Precipítanse todos para salir de aquel lugar con sus ganados y mercancías. Un anciano cuenta su dinero junto á una mesa cubierta con un rico tapete; una mujer recoge en un canasto unas palomas; otros se atropellan buscando la salida, sin darse tiempo para guardar sus géneros; Jesucristo, en último término, fulmina su azote contra la turba profana y pone en movimiento toda aquella masa de gente. En lo alto, á la izquierda, los príncipes de los sacerdotes y escribas, ocupando su tribunal, conferencian sobre el modo de perder al Hijo de Dios.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, antecámara del Rey.

32.—*El rico avariento y el pobre Lázaro.*

Alto 1,50. Ancho 2,02.—Lienzo.

«Hubo cierto hombre muy rico, que se vestia de púrpura y de lino finísimo, y tenía cada dia espléndidos banquetes. Al mismo tiempo vivia un mendigo, llamado Lázaro, el cual, cubierto de llagas, yacia á la puerta de éste, deseando saciarse con las migajas que caian de la mesa del rico, mas nadie se las daba, pero los perros venian y lamíanle las llagas.» (SAN LÚCAS, XVI.)

Este pasaje ha servido como de pretexto al autor para introducir en su lienzo várias personas de ambos sexos, ocupadas en aprestar sabrosos manjares, una mesa apetitosa, servida bajo una grandiosa columnata, á la sombra de un emparrado y de un ámplio cortinaje, y una deliciosa perspectiva campestre, interrumpida por una prosaica y formidable batería de cocina.

Colec. de Cárlos III: igual procedencia que el anterior.

33.—*La Primavera.*

Alto 0,68. Ancho 0,86.—Lienzo.

Entre las diversas figuras que hay en este cuadro, dos campesinos, hombre y mujer, parecen ocupados, ella en recoger flores, y él en acercar un cuenco de madera al paraje en que otro rústico ordeña una cabra; un mancebo, seguido de perros, lleva al hombro una liebre apiolada y pendiente de un palo. Otro á caballo, con sus lebreles, parte á galope y va á trasponer un ribazo, en que se ve una choza.

Colec. de Cárlos III: igual procedencia.

34.—*La Vendimia.*

Alto 0,76. Ancho 0,92.—Lienzo.

Dos hombres y tres mujercs están ocupados en las faenas propias de esta operacion agrícola. Un muchacho pisa los racimos en una cuba, y varios niños de ambos sexos prueban el vino depositado en las vasijas de madera. Un labrador, en segundo término, conduce un carro tirado por bueyes hácia un caserío, y en lo más alto descuella una choza. Campo quebrado y ameno.

Colec. de Cárlos III: igual procedencia.

35.—*El Invierno.*

Alto 0,79. Ancho 0,95.—Lienzo.

Bajo un cobertizo de cañas y juncos, junto á una mesa cubierta con su mantel, se calientan al fuego unos labradores. Otro á la derecha coge del suelo unos haces para cargar á un jumento, y otro más allá poda un árbol, subido en una escalera.

Colec. de Cárlos III: igual procedencia.

36.—*Retrato del autor.*

Alto 0,64. Ancho 0,50.—Lienzo.

Busto de tamaño natural, con gorro negro, balandran oscuro forrado de martas; barba cana, y cuello liso de lienzo fino. Representa la edad de 70 años próximamente, y su semblante denota la ingenua sencillez de su carácter.—F. L.

BASSANO (Francesco da Ponte di).—*Nació en Bassano en* 1550; *murió el* 4 *de Julio de* 1592. (Escuela veneciana.)

Era el hijo primogénito de Jacopo da Ponte, que fué su maestro, y cuyo estilo imitó. Pasó á Venecia, y allí emuló con el Tintoretto, el Palma y Pablo Veronés, en las obras que ejecutó para el Palacio ducal y la sala del Consejo, donde representó historias de las guerras sostenidas por los venecianos contra Pipino y Federico Barbaroja. Tambien ejecutó cuadros para Saboya y Brescia. Su aplicacion excesiva alteró sus facultades mentales: creíase perseguido y espiado por los esbirros, y un dia, figurándose que iba á caer en sus manos, se precipitó por un balcon y murió en el acto.

37.—*El Paraíso terrenal.*

Alto 1. Ancho 1,12.—Lienzo.

Adan y Eva aparecen en lontananza echados sobre la yerba en un ribazo. Los animales ocupan lo principal de la escena, y el Padre Eterno se deja ver en el cielo entre nubes, como en actitud de descansar de la obra de la creacion.

38.—*Viaje de Jacob.*

Alto 1,54. Ancho 2,55.—Lienzo.

La mayor parte de la familia y de los criados están empleados en limpiar y poner en órden la batería de cocina y la vagilla que ha servido para la comida. Una porcion del equipaje está ya cargada en camellos, caballos y jumentos, prontos á marchar.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, antecámara del Rey.

39.—*La adoracion de los Reyes.*

Alto 0,86. Ancho 0,71.—Lienzo.

En la escalinata de un espacioso edificio arruinado está sentada la Vírgen con el Niño Dios en el regazo, y san José, en pié, á la espalda. Uno de los reyes va á ofrecer á Jesus una alhaja de oro que le presenta su paje, y los otros esperan detras, con sus caballos y ca-

mellos, el momento de tributar al Redentor Niño el homenaje de su adoracion.—Firmado.

Colec. de la Reina doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Estuvo primero en la pieza que fué antiguo oratorio, y en tiempo de Cárlos III en la tercera pieza *de azulejos.*

40.—*La Cena.*

Alto 1,51. Ancho 2,14.—Lienzo.

Se ve la mesa por un ángulo, y está dispuesta en un cenáculo de robusta arquitectura romana. Sirven al apostolado dos pajes, uno vestido con jubon rojo, que lleva en las manos una gran fuente, y otro que escancia el vino; otro muchacho está subido sobre la basa de una columna, observando la escena. En la esquina de la mesa, un perro y un gato se disputan un hueso.

41.—*Jesucristo en el Pretorio.*

Alto 1,56. Ancho 1,31.—Lienzo.

Los judíos le visten la púrpura, le coronan de espinas y le insultan.

42.—*Faenas campestres.*

Alto 1,19. Ancho 1,71.—Lienzo.—(Compañero de los números 43 y 44.)

Una labradora jóven hace manteca, otra ordeña una vaca, otra coge flores. En el fondo, por una verde pradera, cortada á trechos con arboledas, unos cazadores corren á caballo, seguidos de lebreles. Chozas, rebaños, gente entregada á otras diferentes ocupaciones, animan el paisaje, de suyo ameno y alegre.

Colec. de la Reina doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., pieza *novena* (sic).

43.—*La Siega y el Esquileo.*

Alto 1,20. Ancho 1,70.—Lienzo.—(Compañero de los números 42 y 44.)

Varios labradores de ambos sexos siegan las mieses y atan los haces formando las parvas. Otros esquilan los corderos. Fondo, país ameno y frondoso con casas de labor, y á la izquierda un rio que serpentea por debajo de una arboleda, con un rebaño á la orilla.

De la misma procedencia que sus compañeros.

44.—*La Vendimia.*

Alto 1,19. Ancho 1,70.—Lienzo.—(Compañero de los números 42 y 43.)

País llano, con amena arboleda. Varios labradores de todas edades se ocupan en las diferentes operaciones de esta faena agrícola.

De la misma procedencia que sus compañeros.

BASSANO (Leandro da Ponte di).—*Nació en Bassano en* 1558; *murió en Venecia en* 1623. (Escuela veneciana.)

Era el hijo tercero de Jacobo Bassano, que fué tambien su maestro. Se dedicó á la pintura de historia y á la de retratos, y sobresalió grandemente en esta última. El Dux de Venecia, Marino Grimano, á quien retrató, le hizo caballero. Ejecutó sus principales obras en el salon del Consejo de los Diez, donde pintó en un gran cuadro la creacion de la solemne ceremonia de los desposorios del Dux con el Adriático, introducida por el papa Alejandro III, quien, con el mencionado propósito, regaló el anillo al dux Sebastian Ziacci cuando regresó victorioso del ejército de Federico Barbaroja. En el mismo Palacio ducal concluyó algunas obras que habia dejado sin terminar su hermano Francisco. El emperador Rodulfo II, para quien hizo asimismo muchas obras, quiso llevarle á su córte; pero Leandro da Ponte, no acertando á renunciar á la vida de Venecia, rehusó el partido, y sólo admitió, como recuerdo de la estimacion del Emperador, un medallon de oro con su efigie.

Entre los personajes de cuenta que retrató con aplauso, figuran, ademas de muchos príncipes y cardenales, Alejandro de Este, don Francisco de Castro, Fernando, duque de Mantua, Juan Bembo, Pedro Barbarigo, el Conde de la Torre, don Alonso de la Cueva, el jurisconsulto Tadeo Tirabosco y el famoso Paolo Pincio, terror y asombro de los Uskoques.—Era Leandro de carácter melancólico, pero amigo de la música y de los banquetes, en los cuales disipaba, juntamente con su hacienda, los tristes pensamientos que solian dominarle. Vivia como gran señor, y cuando salia de su casa le llevaba uno de sus discípulos el estoque dorado, y otro el libro de memorias en que apuntaba lo que tenía que hacer, demostrando en todo su amor al fasto y á la magnificencia. Á su muerte, acaecida tras una larga enfermedad, fué sepultado con toda pompa en la iglesia de San Salvador, donde se le hicieron solemnes exequias de cuerpo presente, revestido su cadáver con las insignias de la órden de San Márcos.

45.—*El Hijo pródigo.*

Alto 1,47. Ancho 2.—Lienzo.

Recíbele su padre en el vestíbulo de su casa, en lo alto de una escalinata de piedra, en segundo término. En el primero se representan los preparativos que manda hacer aquél para el banquete. Divide la escena una gran chimenea; á la derecha se figura una cocina, donde la cocinera, sentada delante del fogon, cuida de los manjares que se están cociendo, mientras otra mujer cuelga de un gancho de hierro sobre la fogata un gran caldero, y otras personas atienden á sus respectivos oficios. Del muro de la chimenea, hácia la parte exterior, pende un ternero muerto, que está desollando un hombre, el cual vuelve la cara hácia un paje que le dirige la palabra. A la izquierda se ven otros sirvientes preparando otros manjares, un chico que infla una vejiga, un gato que se lleva de una mesa un pedazo de hígado, y un criado que abre la puerta de un enorme aparador, en que resplandece una limpia y lujosa vajilla. Fondo, á la izquierda del espectador, país ameno y montuoso.

46.—*La huida á Egipto.*

Alto 0,86. Ancho 0,71.—Lienzo.

Atraviesa un bosque, de noche, la santa Familia, á la escasa luz de una tea que lleva san José, el cual va al propio tiempo guiando al jumentillo que conduce á la Vírgen y al Niño Dios. Siguen á éstos, como animados de inocente curiosidad, unos pastores, y los ángeles van por las ramas de los árboles jugueteando y acompañando á los santos peregrinos.

Colec. de la Reina doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., pieza donde antiguamente se decia la misa.

47.—*Jesus coronado de espinas.*

Alto 0,54. Ancho 0,49.—Pizarra.

Está el Cristo sentado en una especie de tribunal, cubierto con un paño rojo y con la caña en las manos, recibiendo escarnios é insultos de muchos judíos. Un muchacho agachado, en primer término, tiene en la mano una copa con lumbre; otro que se ve á la derecha tiene una tea encendida, y un judío armado va como á echarle al Redentor una cuerda al cuello. Del medio del edificio pende una lámpara.—Efecto de luz artificial.

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro, primera pieza, *ante-tribuna.*

48.—*Jesucristo presentado al pueblo.*

Alto 0,44. Ancho 0,44.—Lienzo.

Está el Salvador desnudo de medio cuerpo arriba, coronado de espinas, con las manos atadas y la caña en la izquierda. A su siniestro lado, Pilato, con gorra de terciopelo carmesí y piel de Astrakan, y lujosamente vestido, le enseña al pueblo. Delante del Salvador está

de espaldas un soldado, revestido de armadura de forma y color extraños, y otro á su derecha lleva un gorro puntiagudo, como de tisú de oro y plata.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, alcoba de la galería del Mediodía.—En época posterior formó parte de la dotacion del R. Monast. del Esc., de donde procede.

49.—*Asunto místico.*

Alto 1,75. Ancho 1,40.—Lienzo.

En medio de su gloria, acompañados de la milicia celestial, patriarcas, profetas, doctores y santos, y sentados en trono de nubes, el Padre y el Hijo, con el Espíritu Santo encima en forma de paloma, reciben á María, que está delante de ellos puesta de rodillas, como intercediendo por alguna obra especial. Están al pié, en tierra, varios santos, y entre ellos san Estéban, Santiago, san Jorge y san Antonio. Al lado de éste sale del suelo la llama que le sirve de emblema, y que miran con temor dos religiosas sentadas al lado opuesto, una de las cuales tiene un crucifijo en la mano. Sirven de cenefa á esta pintura cuatro medallones á cada lado, en los que están representados otros varios santos.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, pieza baja donde comia S. M. En tiempo de Cárlos III fué de la dotacion del Buen Retiro, y figuró en la pieza de *ante-oratorio.*

F. L.

50.—*Vista de Venecia.*

Alto 2. Ancho 5,97.—Lienzo.

Esta preciosa vista de la reina del Adriático parece tomada desde la pequeña plaza de *Santa Maria della Salute.* A la izquierda se ve el espacioso muelle del Pa-

lacio y de la *Piazzetta*, con los que le siguen, interrumpidos con los puentes de los canales y con los edificios que limitan el canal de San Márcos, hasta perderse de vista en la mar, más allá de Santa Elena. A esta mano se ven la iglesia de San Mosé, el Palacio ducal, hoy Biblioteca Marciana, suntuosa fábrica del siglo XIV; la Zecca, obra de Sansovino; las torres de San Zacarías y de algun otro templo. A la derecha del espectador descuella, señoreándose sobre el frontero canal de la Giudecca, la isla de San Jorge, fondeadero, aduana de mar y asiento de la famosa iglesia de San Jorge el Mayor, traza de Palladio.

Cubre la mar vistosa muchedumbre de góndolas de todas dimensiones, y ocupan los muelles personas de todas edades y condiciones. El *Bucentauro*, embarcacion destinada al Dux, pintada de cinabrio y profusamente dorada, espera atracada delante del Palacio, con los catorce remos de su banda derecha tendidos como un ala de gaviota ansiosa de solazarse sobre aquellas azules ondas. Entran en él el respetado jefe de la república (tal vez Marin Grimano) y su servidumbre; y los senadores de su comitiva, y el resto del Senado con los otros magistrados, que forman larga hilera desde los arcos del Palacio hasta el mar, van á ocupar otras magníficas galeras. Centenares de patricios, unos paseando el muelle, otros en sus lujosas góndolas, acompañados de sus damas, acuden á la solemne ceremonia, y los traficantes aprovechan el concurso del gentío para desembarcar y vender en el muelle sus mercancías y frutos.

Tiene la misma procedencia, y figura en los inventarios de las mismas colecciones que el anterior. Decoró en el Buen Retiro el salon *de Coloma* sic).

F. L.

3.

51.—*La fragua de Vulcano.*

Alto 1,51. Ancho 2,17.—Lienzo.

Varios caldereros y armeros, entre los cuales hay un viejo, en que el pintor ha querido sin duda representar á Vulcano, están ocupados en sus diversas tareas. En primer término está Cupido, entretenido con un perro, y más léjos una mujer rubia y medio desnuda, que sin duda quiere ser Vénus, peinándose á un espejo. El fondo representa un vasto taller de herrería.

52.—*La fragua de Vulcano.*

Alto 2,51. Ancho 4,06.—Lienzo.

Un hombre atiza una fragua, en la cual un muchacho tiene metido un hierro, miéntras escucha con sonrisa maligna lo que una mujer jóven y hermosa, que parece ser Vénus, está diciendo á un armero viejo que trabaja sobre un yunque, y que parece ser Vulcano. Al lado de éste está Cupido, y á la derecha dos artesanos ocupados en su trabajo. Fondo, una fragua, y á la derecha un aparador con vasijas, y campo á lo léjos, con árboles y efecto de sol poniente.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, salon *de los Espejos.*—Coleccion de Cárlos III, Buen Retiro, salon *de Coloma.*

53.—*Retrato de hombre desconocido.*

Alto 0,93. Ancho 0,80. Lienzo.

Traje liso, negro, forrado de pieles blancas; un lienzo, á manera de toalla, sobre el brazo izquierdo, y la mano con el pulgar metido en un cinto de correa negra; un libro en la mano derecha, con un dedo entre las ho-

jas, como indicando haber suspendido la lectura; un crucifijo sobre una mesa, y en una esquina del fondo un blason. Está vuelto hácia la derecha del espectador; tiene cabello negro, corto, bigote y barba escasos, cara ancha, color bermejo, cuerpo grueso, y de edad unos 45 años aproximadamente.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, pasillo *de la Madonna;* atribuido á Ticiano.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, ante-cámara del Rey; con la misma atribucion.—Con ella tambien grabado y publicado en la C. N.

54.—*País.*

Alto 0,93. Ancho 1,15.—Lienzo.

Se descubre el mar, y en él á Júpiter trasformado en toro robando á la ninfa Europa. En primer término está Mercurio guardando ganados.

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro, pieza *de Consultas.*

55.—*Faenas campestres.*

Alto 1,20. Ancho 1,51.—Lienzo.

En un prado ameno, con árboles á uno y otro lado, una choza en lo alto, y en lontananza azuladadas montañas; dos hombres asierran un grueso tronco de árbol, otro aldeano parte leña, y un pequeño rebaño sestea al descampado.

BASSANO (Estilo de Leandro).

56.—*San Jerónimo en meditacion.*

Alto 1,52. Ancho 0,94.—Lienzo.

Está el Santo en su gruta, arrodillado delante de un

crucifijo puesto sobre un libro en una mesa; tiene un guijarro en la mano derecha, y un paño rosado le cubre la parte inferior del cuerpo.

Procede del R. Monast. del Esc., donde se atribuia á Ticiano.

BASSANTE (Bartolomeo).

No tenemos datos biográficos de este pintor italiano. Lo único que de su estilo se colige es que floreció en el siglo XVII y que siguió la escuela napolitana.

57.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 0,99. Ancho 1,31.—Lienzo.

La Vírgen, sentada al pié de unas ruinas de arquitectura greco-romana, muestra el divino Infante á tres pastores, que acuden á adorarle trayéndole humildes ofrendas. San José está á la espalda, apoyado en un pedestal. En lo alto vuela un ángel, desplegando el liston del himno *Gloria in excelsis*, etc. A la derecha, el fondo es un paisaje con árboles y nubes.—Está firmado.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., cuarta pieza *de azulejos.*

BATTONI (il cavaliere Pompeo).—*Nació en Luca el año* 1708, *y murió en Roma en* 1787. (Escuela romana.)

Fué discípulo de Gio. Domenico Brugieri y de Gio. Domenico Lombardi. Hay historiógrafos que le suponen tambien alumno del Conca, de Masucci y del Imperiali. Mariette, en sus notas manuscritas al ejemplar del *Abecedario pittorico* de Orlandi, que existe en la Biblioteca Imperial de París, asegura que Battoni no tuvo maestro conocido, habiéndose revelado su genio para la pintura en la sorprendente facilidad con que, sin haber recibido género alguno de rudimentos, copió la miniatura de una caja de rapé que le confiaron cuando se dedicaba al oficio de platero. Trasladóse á Roma y allí

empezó á estudiar sériamente, á producir obras y á adquirir fama, retratando al emperador José II, al Gran Duque de Toscana y á muchos personajes distinguidos, y ejecutando numerosas obras para las iglesias de los Santos Celso y Julian, de San Jorge, de Santa María la Mayor y de Nuestra Señora de los Ángeles. El cuadro de *la caida de Simon Mago*, que pintó para este último templo, es citado con razon como su mejor obra. Este pintor fué uno de los pocos que hácia la mitad del siglo XVIII procuraron en Italia, bajo la direccion de Winckelman, restaurar el buen gusto, lastimosamente perdido entre la muchedumbre de escuelas *manieristas* apoderadas del genio latino; pero todos ellos cayeron, como los eclécticos del siglo anterior, en los defectos consiguientes á la servil y fria imitacion de los grandes maestros.

58.—*Retrato del célebre anticuario sir William Hamilton.*

Alto 1,37. Ancho 1.—Lienzo.

Está sentado en un sillon junto á una mesa, vestido con casaca encarnada, chaleco de casimir blanco galoneado de oro, calzon corto, negro, y media de seda, y tiene en las manos un mapa de Italia. Sobre la mesa se ve un busto de yeso, retrato de una señora. Figura poco ménos que de cuerpo entero y tamaño natural.—Firmado en el año 1778.

Ejecutado el retrato de este personaje miéntras desempeñaba el cargo de embajador en Nápoles, donde residia tambien por aquellos años la famosa miss Hart, que andando el tiempo llegó á ser lady Hamilton y á obtener el más completo ascendiente sobre el corazon de la reina María Carolina, ignoramos si el busto figurado sobre la mesa es el de su primera mujer, ó bien el de la segunda, ídolo más adelante del romancesco Nelson.

59.—*Retrato de un caballero inglés.*

Alto 2,21. Ancho 1,57.—Lienzo.

Representa unos 18 ó 20 años de edad. Está en pié, vestido con casaca roja, chaleco de casimir blanco galoneado de oro, calzon negro y media de seda; apoyado en un pedestal decorado con un bajo-relieve, con el plano de Roma en la mano izquierda, y en la derecha el som-

brero y el baston.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.—Firmado en el año 1778.

Es posible que este personaje sea algun jóven de lenguas de la embajada que desempeñó en Nápoles lord Hamilton desde el año 1764 al 1800.

BELLINO (GIOVANNI).—*Nació en Venecia el año* 1426, *y murió en la misma ciudad el* 15 *de Noviembre de* 1516. (Escuela veneciana.)

Fué discípulo de su padre Jacopo Bellino, y hermano del célebre Gentile Bellino, pintor muy favorecido del senado veneciano y del sultan Mahomet II. Lo mismo que su hermano, recibió útiles lecciones y consejos del famoso Mantegna. Ayudó á su padre en las obras que ejecutó en Padua, y habiendo vuelto á su ciudad natal, llevó á cabo muchos cuadros al temple, á que debió grande aplauso y nombradía.—Cuenta Ridolfi que, prendado de la nueva manera de pintar al óleo, introducida en Venecia por Antonello de Mesina, que la habia aprendido originalmente en Flándes de su mismo inventor Juan de Brujas (Juan Van Eyck), se la apropió valiéndose de la estratagema de introducirse en casa de Antonello como un caballero que deseaba ser retratado por él. Sirvióle de disfraz la toga veneciana, y miéntras el pintor de Mesina hacia su retrato, él observaba atentamente el sistema merced al cual lograba dar á los colores una suavidad y un disfumado hasta entónces desconocidos. Pero no hay que dar mucho crédito á esta anécdota, por cuanto es bien sabido que Antonello de Mesina, léjos de hacer misterio de sus procedimientos técnicos, los comunicó á la numerosa falange de sus discípulos. Las obras que hoy existen del Bellino no bastan para darnos á conocer todo el alcance de su genio. Kugler le supone inferior al Mantegna en facilidad y potencia para someter á su deseo el mundo externo, é inferior tambien al Signorelli en el vuelo de la fantasía; pero el erudito crítico no tuvo presente que no existen ya las obras que quizá pudieron habernos hecho apreciar mejor la índole de sus concepciones, cuales eran las que en el largo período de once años continuos ejecutó para el salon del Consejo pleno en el Palacio ducal, representando la historia del pontífice Alejandro III; pinturas que devoró el incendio del año 1597. Y sin embargo, los cuadros que de Gio. Bellino se conservan en Venecia y en los diferentes museos de Europa le autorizan al mismo sabio imparcial para decir que este pintor debe ser considerado como el verdadero patriarca de la grande escuela veneciana del siglo XVI, y que en sus manos llegó la pintura á tal grado de belleza moral, que, sin espiritualizar completamente la vida terrena, pone de manifiesto su lado más noble y edificante, y se detiene con sorprendente tino en la angosta línea de demarcacion que separa lo real de lo fantástico. La famosa *Bacanal* que poseia la familia Camuccini era por sí sola título más que suficiente para considerarle no inferior en el sentimiento poé-

tico de la belleza á los más grandes maestros de su tiempo. Una cualidad sobresale singularmente en este artista, y es la justa proporcion de las tintas en el claro-oscuro, sin alterar nunca los respectivos valores; máxima cuya observancia ha sido luégo fecunda para los grandes pintores de la escuela veneciana. Á los 62 años de edad fué maestro del Giorgione y de Ticiano, y este último terminó algunas de sus obras, entre ellas la mencionada y famosa *Bacanal.*

60.—*La Vírgen con el Niño Jesus entre dos santos.*

Alto 0,77. Ancho 1,01.—Tabla.

Está la Vírgen de frente, con el Niño Dios desnudito en su regazo. Tiene túnica tornasolada y manto azul, que cubre su cabeza. Las dos santas están á sus lados: la de la derecha, que parece santa Úrsula, lleva túnica blanca, manto carmesí con fiador al pecho y con orla de oro, el cabello tendido, la mano izquierda levantada, como expresando admiracion, y en la otra la flecha. La de la izquierda, que puede representar á la Magdalena, ó tal vez alguna señora particular, si es que ésta encargó la obra, tiene sobre una túnica verde cambiante, un ropaje amarillo, el cabello trenzado con hilos de perlas en el rodete, y las manos juntas como en adoracion. Fondo liso oscuro, con un paño verde detras de la Vírgen.—Medias figuras.—Firmado, *Joannes Bellinus.*

Esta preciosa tabla perteneció al Rey don Felipe V, y en el R. Pal. de San Ildef. estuvo colocada en la pieza *de la Chimenea*, inmediata á la antecámara de S. M.—En la Colec. de Cárlos III, dotacion del mismo R. sitio, ocupó la pieza tercera *de azulejos.*

F. L.

BELLOTTI (Pietro).—*Nació en Volzano* (*ribera de Saló*) *en* 1625; *murió en* 1700. (Escuela veneciana.)

Aprendió en Venecia á manejar los colores con Michele Ferraboschi. Era moda á la sazon pintar con afectada franqueza y poca conclusion; pero no

contentándole esta manera al alumno, se dió á terminar sus obras con insólita delicadeza y acabamiento. Sobresalió en los retratos y mereció singulares distinciones del cardenal Ottoboni, que despues fué papa con el nombre de Alejandro VIII, y del Elector de Baviera. Tomó de él lecciones el Duque de Uceda, que le pensionó con 50 doblas al mes y un plato diario, costumbre de aquel tiempo. Sirvió al Duque de Mantua y á otros príncipes, y falleció en Garigliano, de 75 años de edad.

61.—*Retrato de una anciana.*

Alto 0,54. Ancho 0,43.—Lienzo.

Color animado y ojos azules. Toquilla oscura con fleco de oro, jubon con hilo de oro, y piel rubia al cuello; y pañuelo de color castaño al pecho. Tiene una muleta en la mano izquierda.—Busto de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., pieza *del Retrete.*

BENEFIALI (atribuido al).—*El caballero Márcos Benefiali nació en* 1684, *en Roma*, *y murió en* 1764. (Escuela romana.)

Fué discípulo de B. Lamberti.—Se distinguió por su deseo de imitar á los buenos maestros de la escuela eclectista.

62.—*Una jóven leyendo.*

Alto 0,61. Ancho 0,76.—Lienzo.

Tiene una pequeña corona en la cabeza; ropaje amarillo, y manto azul pendiente á la espalda.—Media figura de tamaño natural.

BERRETTINI (Pietro).—Véase Cortona.

BIANCHI (atribuido á Pietro).—*Este pintor nació en Roma en* 1694, *y murió por los años de* 1739 *ó* 1740. (Escuela romana.)

Fué discípulo de J. Triga, y despues del Baciccio y de Benedetto Luti.— Sobresalió en la pintura de historia, de paisaje y de animales, y tambien se ejercitó en el género de frutas y flores. Su colorido es vigoroso, su dibujo bueno, su gusto bastante depurado.

63.—*La Magdalena en el desierto.*

Alto 0,14. Ancho 0,20.—Lienzo.

BILIVERTI (Giovanni).—*Nació en Florencia en* 1576, *y murió en* 1644. (Escuela florentina.)

Supone el abate Lanzi que Giovanni Biliverti y Antonio Biliverti son un solo pintor, y de la misma opinion participa el docto Kugler; pero observa Siret que mal pueden ser Giovanni y Antonio una misma persona, cuando Antonio Biliverti, holandes de orígen y natural de Maestricht, donde llevaba el nombre de Bilevelt, áun trabajaba en Italia por los años de 1666. Giovanni Biliverti fué discípulo del Cigoli y terminó muchos cuadros que su maestro habia dejado sin concluir. Distínguenle su colorido caliente y enérgico, la poca nobleza de sus cabezas y la vivacidad de la expresion de sus personajes.

64.—*El agradecimiento de Tobías.*

Alto 1,77. Ancho 1,47.—Lienzo.

Reconocidos los dos Tobías, padre é hijo, al jóven misterioso que, bajo el nombre de Azarías, los habia colmado de bienes, resuelven ofrecerle la mitad de todas las riquezas que Tobías el mozo habia traido de vuelta de su viaje. Arrodillado éste delante de Rafael, le ruega que acepte aquella dádiva: con la mano izquierda tiene asida la clámide del ángel, y en la derecha le muestra un precioso cordon de pedrería y gruesas perlas, que saca de un vaso de oro. El anciano Tobías, con una bolsa en la mano, insta tambien al benéfico mancebo para que admita la ofrenda. Pero el ángel lo rehusa, y se dispone á descubrirles su naturaleza celeste con aquellas palabras: «Voy á manifestaros la verdad, y no quiero encubriros más lo que ha estado oculto. Cuando

tú orabas con lágrimas, y enterrabas los muertos, y te levantabas de la mesa á medio comer, y escondias de dia los cadáveres en tu casa, y los enterrabas de noche, yo presentaba al Señor tus oraciones. Y por lo mismo que eras acepto á Dios, fué necesario que la tentacion ó afliccion te probase. Y ahora el Señor me envió á curarte á tí y á libertar del demonio á Sara, esposa de tu hijo. Porque yo soy el ángel Rafael, uno de los siete espíritus principales que asistimos delante del Señor.» (Tobías, xii, 11-15.) En segundo término se ve á la hermosa Sara, lujosamente ataviada, á Ana, la madre de Tobías, y á otra mujer anciana.—Figuras de tamaño algo menor que el natural.

Otro cuadro de este pintor, de igual asunto, existe en el palacio Pitti de Florencia.

BONITO (Giuseppe), *llamado tambien* il Cavaliere Bonito.—*Nació en Castellamare di Stabia en* 1705; *murió en* 1789. (Escuela napolitana.)

Discípulo de Solimena, vivió en España y fué pintor de cámara, no sabemos si de Felipe V ó de su hijo Fernando VI. Pintó con buena inventiva y sobresalió principalmente en los retratos, sin ser por esto extraño al género histórico.

65.—*Retrato de un embajador turco.*

Alto 2,07. Ancho 1,70.—Lienzo.

Vino el personaje retratado á la corte de D. Felipe V, por los años de 1741. Está sentado en unos almohadones, con las piernas cruzadas al uso oriental, y á su lado permanecen en pié cuatro turcos de su servidumbre, teniendo el más jóven la pipa del Embajador.

BRANDI (DOMENICO).—*Nació en Nápoles en* 1683; *murió en* 1735 *ó* 1736. (Escuela napolitana.)

No se sabe de quién fué discípulo.—Sobresalió en la pintura de animales y paisaje. Su estilo ofrece algunas semejanzas con el de Rosa de Tívoli.—Fué pintor del virey de Nápoles, Conde de Harach.

66.—*País.*

Alto 1,91. Ancho 1,55.—Lienzo.

Vense en él una pastora sentada y dos hombres con un rebaño de vacas y carneros.—Firmado.

BRONZINO (ANGIOLO ALLORI, *llamado* EL).—*Nació en Florencia hácia el* 1502; *murió en Noviembre de* 1572. (Escuela florentina.)

Este gran pintor, grabador y poeta, fué discípulo de Jacopo Carrucci, llamado *il Pontormo*, que le amó con ternura de padre. Ayudó á su maestro en gran número de obras, y particularmente en las que ejecutaba para la capilla de San Lorenzo de Florencia, con lo que insensiblemente se le fué asimilando, si bien su principal conato era imitar al gran Miguel Ángel. Sus obras principales están en Florencia y Pisa. Él dibujó los cartones para los tapices del palacio ducal y pintó los retratos de todos los hombres ilustres de la casa de Médicis.— Su estilo es de gran firmeza y empaste; sus dibujos al carbon son de relevante belleza.—Fué grande amigo del Vasari, y uno de los que más esfuerzos hicieron, juntamente con él, para perpetuar en Florencia la grandiosa escuela del autor del *Juicio final;* pero en sus retratos permaneció singularmente fiel á las máximas del Pontormo, y en todas sus obras en general se advierte alguna dureza y tesura.

67.—*Retrato de un jóven violinista.*

Alto 0,77. Ancho 0,59.—Tabla.

Tiene jubon de raso blanco, forrado de verde, con cuello muy bajo, orlado de fleco blanco y lista bordada de rojo; mangas con acuchillado en forma de cuadrifolio, descubriendo el fondo verde; puños de batista riza-

dos; gorrita encarnada chata, á manera de bóina, con pluma blanca. Este personaje representa unos diez y ocho años de edad: su rostro es agraciado, aunque no bello, ovalado y de color encendido, sin pelo de barba, con ojos azules y cabello rubio corto. Tiene entre las manos una viola, asiendo con la derecha el mástil y el arco juntamente.—Figura de medio cuerpo, tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.

F. L.

68.—*Retrato de un niño desconocido.*

Alto 0,84. Ancho 0,68.—Tabla.

Representa de diez á doce años de edad: tiene el cabello rubio, rapado; sayo de terciopelo negro acuchillado, con botones de plata y oro, cuello vuelto, encañonado, jubon y gregüescos de seda blanca recamada de oro, cinto de terciopelo y oro, y espada pendiente; cadena de dos vueltas al cuello, la mano izquierda en la cadera, y en la derecha unos guantes. Fondo liso, gris. —Media figura, tamaño natural.

BUONAROTTI (Michel Angelo), *pintor, escultor y arquitecto.—Nació en tierra de Arezzo en* 1474; *murió en Roma en* 1564. (Escuela florentina.)

Aprendió el dibujo y el manejo de los colores con Domenico Ghirlandajo, á quien en breve superó; Bertoldi le dió lecciones de escultura, quedando muy pronto vencido por su portentoso genio; la arquitectura la aprendió por sí solo. «Quien contemple el famoso Moisés esculpido para el sepulcro del papa Julio II en San Pedro ad-Víncula, dice el Orlandi, el tremendo Juicio final de la capilla de Sixto IV, en el Vaticano, y la arquitectura reformada de San Pedro de Roma, con razon pensará que la naturaleza obró un gran milagro al producirlo.» Fué Miguel Ángel particularmente querido de los papas Julio II, Leon X, Clemente VII y Paulo III,

Julio III, Paulo IV y Pío IV. Fué requerido con solicitud halagüeña por Soliman, emperador de Turquía, por Cárlos V, Francisco I, la Señoría de Venecia y otros potentados. Honráronle y le prodigaron muestras de estimacion singular la egregia familia de los Médicis y los precitados monarcas. Liberal de suyo, amigo de los pobres, temeroso de Dios, agudo, sentencioso, amante de la poesía, que supo cultivar con fruto, entendido en las humanidades, resumió en su testamento la grandiosa síntesis de su vida en estos tres sencillos y filosóficos preceptos: el alma, á Dios; el cuerpo, á la tierra; la hacienda, á los parientes. Á su muerte fué su cadáver depositado en la iglesia de los Santos Apóstoles, y poco despues trasladado á la de San Lorenzo de Florencia, donde se le hicieron muy suntuosas exequias; y por último fué enterrado en Santa Croce. —Semejante á Leonardo de Vinci, brilló el Buonarotti como un lucero, enseñando á sus contemporáneos el camino para llegar á la perfeccion del arte; pero su larga vida le hizo testigo de la rápida decadencia de la escuela que él fundó. Fué tambien semejante á Leonardo en la universalidad de su talento, pues ademas de producir una completa revolucion en las tres artes plásticas, y de ser, como dejamos indicado, un excelente poeta, sobresalió tambien en la música, razonaba con ventaja sobre las ciencias, y sus conocimientos anatómicos, adquiridos en doce años de estudio contínuo, fueron la admiracion de sus coetáneos. En esta ciencia puede decirse que hallaba el supremo deleite aquella alma varonil, robusta, potente, que parece vino al mundo á cautivarle con la idea de la accion y de la fuerza. Á esta idea subordinó él todas las seductoras manifestaciones de la estética, y ella le hizo romper con las respetadas tradiciones del arte cristiano, hasta el punto de escandalizar á sus mismos favorecedores con la desnudez absoluta de los más castos y santos personajes. Su espíritu altivo se reflejaba en sus obras lo mismo que en sus acciones, y le sugeria siempre el medio de dar forma y cuerpo á sus profundos pensamientos sin recurrir al velo de los símbolos. Sus figuras presentan cierta misteriosa grandeza, más que escultural, casi arquitectónica; y todas llevan la expresion de una robustez primaveral y un carácter de sublime energía y de intensísima voluntad. Un genio tan preocupado de la idea de la fuerza y de la grandeza tenía necesariamente que desdeñar los atractivos del color, dedicándose con predileccion á la pintura al fresco y á la escultura.—Los críticos más entendidos están acordes en considerar como la obra más perfecta de este gran maestro su pintura de la bóveda de la capilla Sixtina, donde su mente se revela en su mayor dignidad y en su más elevada pureza, sin ese desarrollo de fuerza arbitrario, á que su poderosa inspiracion cedió en la gran página del *Juicio final*.

69.—*La flagelacion de Cristo.*

Alto 0,99. Ancho 0,71.—Tabla.

Nuestro Señor ocupa el centro. Está despojado de sus vestiduras, con un paño que cubre en parte su desnu-

dez; atado á la columna, con las manos á la espalda, y la pierna izquierda doblada, descansando el pié sobre la basa. El cuerpo en su movimiento se halla un tanto vuelto hácia el sayon que está á la derecha del espectador, el cual, igualmente desnudo, de frente, con rostro sañudo y brazo levantado, va á descargar la bofetada sobre la divina faz del Redentor. Otro soldado ó sayon, desnudo tambien el membrudo cuerpo, dejando libremente flotar como su compañero las ropas que le cubrian, plantado de perfil y con la diestra levantada y armada de un manojo de zarzas, va á dejar caer el azote sobre la delicada espalda. El fondo, en cuanto puede discernirse por su oscuridad, es una especie de patio: en la parte superior, á la izquierda, se ven tres hombres, como soldados, contemplando aquella escena con deleite, y en último término se divisa una puerta abierta y otros soldados, desnudos y con casco, bajando una escalera á la luz de una tea.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., pieza *del antiguo oratorio.*— Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal., pieza tercera *de azulejos.*— La originalidad de este cuadro es objeto de controversia entre los aficionados más expertos. Sabido es que el Buonarotti casi nunca hizo cuadros de caballete, y por otra parte, se duda que pintase jamas al óleo. Sin embargo, la Sacra Familia de la tribuna de Florencia es cuadro de caballete, aunque tal vez ejecutado al temple. La famosa Leda que pintó para Francisco I, asimismo de caballete, quemada por un ministro de Luis XIII, tambien al temple fué ejecutada. Y á pesar de todo, hay tanto de Miguel Ángel en el cuadro que nos ocupa, que no es fácil discernir á quién de sus discípulos podria atribuírsele, no siendo del maestro. La Sacra Familia de Florencia tiene con él grandes analogías; y por otra parte, si la *Flagelacion* del Museo de Dresde (número 23), que parece una mera imitacion de la nuestra de Madrid, es, como hoy se cree, copia antigua de Miguel Ángel, no nos parecerá violento suponer que haya salido del pincel de éste una produccion como la presente, bajo todos aspectos digna de su genio, y que la tradicion, que de antiguo la supone suya, tenga verdadero fundamento.

F. L.

BUONAROTTI (Escuela del).

70.—*Jesucristo difunto.*

Alto 0,43. Ancho 0,28.—Tabla.

Sostienen el divino cadáver tres ángeles mancebos, que lloran amargamente la muerte del Redentor. En lo alto se ve al Padre Eterno entre nubes con otros ángeles, en disposicion hasta cierto punto simétrica.

CAGLIARI (Carlo).—Véase Veronese (Carlo).

CAGLIARI (Paolo).—Véase Veronese (Paolo).

CALABRESE.—Véase Preti (Mattia).

CAMASSEI (Andrea).—*Nació en Bevagna* (*Estados Pontificios*), *en los primeros años del siglo* XVII; *murió en el de* 1648. (Escuela romana.)

Fué en Roma discípulo del Domenichino, y despues de Andrea Sacchi. En muchas iglesias de aquella capital del orbe cristiano hay obras dignas de su pincel natural y suave, principalmente en San Pedro, en San Egidio, en San Andres *della Valle*, en San Bastianello, San Cayo, Santa María *in via lata*, la Rotonda, y otras de que se da razon en la *Tavola* del abate Titi.

71.—*Exequias de un emperador romano.*

Alto 2,27. Ancho 3,63.—Lienzo.

En el centro de una espaciosa plaza, rodeada de edificios públicos, se eleva la pira sobre la cual está el cadáver del Emperador, revestido de púrpura, y al pié se ven las luchas de los gladiatores (*bustuarii*) y á los aurigas que conducen en torno sus carros. Los sacerdotes pegan fuego á la pira, volviendo la cabeza y haciendo el oficio de los *ustores*. En primer término, á la derecha, hay un grupo de plañideras (*præficæ*), y á la izquierda otro de danzadoras.

CAMPI (BERNARDINO).—*Nació en Cremona en* 1522; *murió á fines del siglo* XVI. (Escuela lombarda.)

Este distinguido pintor y literato, arquitecto y cosmógrafo, fué destinado por su padre en su primera juventud al oficio de platero, pero la sensacion que le produjeron dos tapices ejecutados sobre cartones de Rafael, y copiados por su pariente Giulio Campi, le hizo dejar aquel oficio y dedicarse á la pintura. Despues de aprender los primeros rudimentos con el citado Campi, fué á estudiar á Mantua, bajo la direccion de Ippolito Costa; allí conoció á Julio Romano yá sus discípulos; estudió con ardor sus obras y las de Ticiano y Correggio, é hizo tan rápidos progresos, que muy en breve tomó puesto entre los más aventajados maestros. Confiósele en su ciudad natal la grande obra de la tribuna de la iglesia de San Sigismundo, y habiendo volado la fama de su talento por toda la Italia septentrional, las ciudades de Mantua, Parma, Módena, Reggio y Milan le encargaron obras de consideracion. En la práctica del arte adquirió Bernardino Campi un estilo brillante y vigoroso, que le caracteriza hasta el punto de parecer original. Pintó tambien retratos que le granjearon no poca reputacion en este ramo especial. Estuvo en Madrid y pintó para Felipe II, á quien dedicó, el año 1585, la *Crónica* que escribió de su patria, impresa en ella en el propio año, cuya edicion es muy apreciable por las bellas estampas que grabó Agustin Carracci. Gregorio XIII le confirió el hábito de Cristo por los señalados servicios que le habia hecho en las fábricas de Roma. Un año ántes de imprimirse su *Crónica* dió á luz en su misma patria un libro de arte muy estimable, titulado: *Pareri sopra la pittura.* Se ignora el año fijo de su muerte. Alessandro Lamo publicó su *Vida* y las obras que pintó en Cremona.

72.—*San Jerónimo en meditacion.*

Alto 1,83. Ancho 1,22.—Trasladado de tabla á lienzo.

Está el santo doctor vestido de cardenal, meditando con la pluma en la mano, junto á una mesa cubierta con un vistoso tapete oriental, sobre la cual tiene un libro, un tintero de extraña forma, una calavera y un crucifijo, en el cual clava devotamente los ojos. El Santo tiene la mano izquierda en la barba, y el codo sobre el libro. A sus piés está echado un robusto leon.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Este cuadro fué pintado para el rey Felipe II, y estuvo colocado en el capítulo vicarial del R. Monast. de San Lorenzo; de allí vino á este R. Museo, y siendo en él director el señor don Juan Ribera fué trasladado al lienzo, por el mal estado en que se hallaba la tabla.

CANGIASI ó **CAMBIASI** (Lucca).—*Nació en Moneglia (estado de Génova), el año* 1527; *murió en el Real sitio de San Lorenzo en* 1585. (Escuela genovesa.)

Fueron sus primeros maestros su padre Giovanni Cambiasi y las obras de los grandes pintores que ilustraron los edificios públicos de la hermosa Génova. Á la temprana edad de 15 años obtuvo el encargo de pintar una casa principal; cosa que en aquella época se fiaba todavía á los más sobresalientes ingenios, como habia sido costumbre en Venecia y Verona, en los dias del Giorgione, de Ticiano y del Tintoretto. Creció desde entónces su reputacion; apénas se pintaba ninguna obra pública en aquella capital, que no fuese por su mano, y así adquirió tal práctica, que pintaba sin hacer cartones, y muchas veces con dos manos, y siempre de primera, con lo que se puso en riesgo de hacerse rutinero y amanerado. Los consejos de su amigo Galeazzo Aleti le detuvieron en la peligrosa pendiente, y desde entónces mudó su estilo en otro más correcto, más suave y más conforme á la naturaleza. Cuéntase que habiendo muerto su mujer aceptó el partido que se le hizo de venir al Escorial á pintar la bóveda del coro de su famoso templo, por la esperanza que concibió de lograr, por el valimiento de Felipe II, la dispensa que en vano habia solicitado de Gregorio XII para casarse con su cuñada, y que cuando, despues de haber ejecutado aquellas y otras obras para el poderoso monarca, se resolvió á manifestar á éste la pasion que preocupaba su ánimo, fué tal su pesadumbre por la repulsa que recibió en su nombre, que le ocasionó la muerte. Vino Cangiasi á Madrid el año 1583, con su hijo Horacio y su discípulo Lázaro Tabaron, buenos fresquistas ambos, y Felipe II, á quien agradó mucho el cuadro del martirio de san Lorenzo, que para el altar mayor del templo escurialense habia ejecutado como prueba, le recibió por su pintor en Noviembre del mismo año, y le señaló el sueldo de quinientos ducados anuales, con calidad de que sus obras se le pagasen por concierto ó tasacion. Pintó pues en el Escorial la citada bóveda del coro, en que se retrató, á la entrada de la gloria, juntamente con el padre Villacastin; la bóveda de la capilla mayor; dos estaciones ó compartimientos en el descanso de la escalera principal: todo esto al fresco; y además, al óleo, varios cuadros para el templo, para la llamada Iglesia vieja, la Aulilla, la Sacristía, el claustro grande y la capilla del Colegio. En ésta fué colocado el cuadro del martirio del santo titular, que habia pintado para el altar mayor.

73.—*La Sacra Familia.*

Alto 1,31. Ancho 1,03.—Lienzo.

El Niño Dios se desprende de los brazos de la Vírgen para recibir el beso de san Juan, el cual, puesto de rodillas, aplica con cariño y respeto su boca á la divina mejilla. La santa Madre y san José los contemplan con regocijo.

74.— *Cupido durmiendo.*

Alto 0,68. Ancho 0,72.—Lienzo.

Figura de tamaño natural.

75.—*Lucrecia.*

Alto 1,23. Ancho 1,20.—Lienzo.

Desnuda, y recostada sobre el brazo izquierdo en el lecho, con la mano derecha se introduce el puñal por debajo de los pechos.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, bóvedas *del Ticiano.*

CARAVAGGIO (Escuela del).

76.—*El Hijo pródigo.*

Alto 1,12. Ancho 1,47.—Lienzo.

Implora arrodillado la clemencia de su padre, que le recibe con los brazos abiertos. Otro jóven está á su lado, en pié, cubierta la cabeza con una gorra de plumas.—Figuras de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

77.—*David vencedor de Goliat.*

Alto 1,10. Ancho 0,91.—Lienzo.

Está el jóven pastor, puesta la rodilla izquierda sobre la espalda del gigante, que yace muerto en tierra, atando con un cordel, por el cabello, su cabeza, ya separada del tronco.—Figura de tamaño menor que el natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, pasillos al pié de la escalera de la galería *del Cierzo.*

CARAVAGGIO (Imitacion del).

78.—*Entierro de Jesus.*

Alto 1,19. Ancho 1,37.—Lienzo.

José de Arimatea y Nicodémus depositan en el se-

pulcro el cadáver del Redentor, bajado de la cruz.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.

CARDUCCI (Bartolommeo). — *Nació en Florencia en* 1560; *murió en el Pardo en* 1608. (Escuela florentina.)

Aplicóse desde sus primeros años á la escultura y arquitectura, bajo la direccion de Bartolommeo Ammanati, trabajando en estuco las obras que se ejecutaban de órden del Gran Duque. Despues se dedicó en Roma á la pintura, en la escuela de Federico Zuccaro, al cual ayudó en la obra de la gran capilla del Duomo de Florencia. Á instancias del Conde de Olivares, embajador de Felipe II, vino á España con su maestro para pintar en el Real monasterio del Escorial, donde ejecutó, ademas de los frescos que hoy se conservan en el gran salon de la Biblioteca, entre la estantería y la cornisa, los santos y santas de las puertas de los relicarios altos, sobre los altares colaterales, y ocho cuadros medianos en los ángulos de uno de los claustros pequeños de dicho convento. Las liberalidades que con él usó el monarca español le retuvieron á su servicio despues que su maestro se volvió á Italia, y le hicieron rehusar ofertas muy ventajosas del rey de Francia, Enrique IV. Felipe III, que le dispensó la misma estimacion que su padre, le llevó con la córte á Valladolid el año 1601. Ejecutó allí obras notables y regresó á Madrid en 1606; pintó luégo, en compañía de muy insignes profesores, en el palacio del Real sitio del Pardo, y cuando se preparaba á ejecutar en la bóveda de la galería del Sur del cuarto del Rey las hazañas de Cárlos V, para las cuales tenía hechos la traza y los estucos, falleció, con general sentimiento de todos los artistas. Pocos pintores extranjeros han sido más útiles que Bartolomé Carducci al adelantamiento de las artes en España. Si el sabio Kugler hubiera conocido sus obras, seguramente le habria hecho la justicia de reconocer que no hay en ellas el menor síntoma del *manierismo* de su maestro Zuccaro y de los otros pintores florentinos de su tiempo. Carducci, por otra parte, estudió y comprendió el antiguo, sin caer en la frialdad y falta de individualismo de los Carraccis, y su modo ingenuo de sentir el natural le acercó mucho al estilo ámplio y simpático del Veronés.

79.—*El Descendimiento.*

Alto 2,63. Ancho 1,81.—Lienzo.

Por medio de dos escalas apoyadas al árbol de la cruz, en el que áun destila la sangre del Redentor, bajan desclavado el sagrado cadáver, José de Arimatea, Nicodémus y san Juan. Al llegar cerca del suelo, la amante Magdalena, asiéndole por debajo de las rodillas, con-

templa, llena de lágrimas, las llagas de sus piés, miéntras las otras Marías extienden un riquísimo paño para envolverle, y la Vírgen, de rodillas, con los brazos extendidos, parece presa de los más tiernos afectos y del más desgarrador suplicio.— Figuras de tamaño natural.— Firmado.

Pintó Carducci este bellísimo cuadro para la capilla de Santa Rita de la iglesia de San Felipe el Real de Madrid.

F. L.

80.—*San Sebastian.*

Alto 1,93. Ancho 0,58.—Lienzo.

Entre dos sayones le están sujetando á un árbol para asaetearle. Uno de ellos le ata por los piés, y el otro le liga las manos á la espalda.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. — Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio : casa *de Alhajas.*

F. L.

81.—*La Cena.*

Alto 2,56. Ancho 2,44.—Lienzo.

La mesa es rectangular y está colocada presentando al espectador uno de sus lados menores. En cada una de las dos bandas, de derecha é izquierda, hay colocados cinco apóstoles, ocupando Júdas el extremo de la derecha, con la bolsa de los treinta dineros en la mano izquierda, medio oculta, y el rostro vuelto, como esquivando las miradas de sus compañeros. Jesus, que ocupa el centro del lado menor más retirado, descuella en medio del cuadro, volviendo su dulce y grave semblante hácia san Pedro, que inquiere del Maestro, lleno de santo celo, si por ventura será él el que le venda. San Juan está á la derecha del Salvador, hablando con expresion de pesadumbre con el apóstol que tiene á su lado. Las cabezas de los

dos últimos apóstoles, que están á la banda izquierda, la una de jóven, con cabello largo y barba castaña poco poblada, y la otra de anciano, con la frente calva y una gran barba plateada, forman un soberbio contraste, digno de los que nos ofrecen los lienzos de Pablo Veronés. El lugar de la escena es un cenáculo de severa arquitectura greco-romana, con espaciosas galerías de pilastras y bóvedas por arista, que se extienden á gran distancia. Obsérvase estar cegada una de las galerías del fondo; lo cual es obra, no del pintor, sino de la mala restauracion que sin duda alguna sufrió este lienzo antiguamente. Por la izquierda asoman, junto á un grueso pilar, las cabezas de los sirvientes y un alto aparador con vajilla.—Figuras de tamaño natural.

Vicencio Carducci, sobrino y discípulo de Bartolomé, vió este cuadro colocado en el R. Alc., en el oratorio de la Reina. (V. Diálogo 8.°) Es de presumir que fué llevado al palacio del Buen Retiro cuando ocurrió el incendio del Alc., pues allí lo vió Cean Bermudez á principios del presente siglo.

F. L.

CARPI (Girolamo de').—*Nació en Ferrara, segun el Vasari el año* 1501, *y segun el Superbi el año* 1488; *murió en* 1556. (Escuela ferraresa.)

Enseñóle su padre Tommaso los principios del dibujo, y Benvenuto Garofolo le puso en la mano los pinceles. De Ferrara pasó á Bolonia, donde vió obras del Correggio que le cautivaron hasta el punto de preferirlas á todo cuanto habia visto hasta entónces. Dióse á copiarle y á imitarle, y su entusiasmo por el gran maestro parmesano le llevó á estudiar cuantas obras habia de él en Módena y Parma. El estilo que en semejante estudio adquirió, agradó mucho en Ferrara, su país natal; pero su genio, no contento con aquella aceptacion, aspiraba á mayores triunfos. Visitó entónces á Roma para contemplar y meditar las obras de Rafael, y entre el estilo grandioso y elevado del Urbino y el suave y gracioso del Correggio, se formó un estilo mixto que le valió grande aplauso y la proteccion de los magnates. Encargóle obras el rey de Francia, Francisco I. El cardenal Hipólito de Este se esforzó en aventajarle y colmarle de honores en la córte pontificia; pero el Carpi, naturalmente modesto y dotado de un fondo de filosofía nada comun entre los artistas de su tiempo, despues de haber obtenido mercedes y cargos

de importancia del papa Julio III, prefirió la vida retirada y tranquila á la existencia agitada de los cortesanos, y habiendo regresado á su patria, murió en ella entre las dulzuras del hogar doméstico.— Sobresalió en los retratos, en los cuales lucen un estilo lleno de encanto, la expresion de la verdad, una gran vivacidad, accesorios de muy buen gusto y una ejecucion esmeradísima. El retrato del arzobispo Salimbeni, que se conserva en Florencia, es una de sus mejoras obras; pero en nada cede á aquél el que existe de su mano en este Real Museo. Fué pintor y arquitecto, y músico excelente.

82.—*Retrato de un jóven desconocido.*

Alto 1,01. Ancho 0,64.—Tabla.

Viste jubon oscuro pespunteado, con brahones negros rajados, y tiene su camisa puntilla de encaje en cuello y puños. Abraza un montante ceñido á su hombro izquierdo, con la cruz descansando sobre la muñeca de la mano, suspendida en alto, y la derecha puesta sobre un libro abierto en una mesa. Representa de diez y ocho á veinte años de edad.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Hemos procurado en vano indagar quién sea el personaje retratado en esta bellísima tabla. Tal vez no será inoportuno recordar para esta averiguacion que el Carpi retrató en Bolonia á Messer Onofrio Bartolini, jóven florentino, estudiante á la sazon, y andando el tiempo arzobispo de Pisa. Véase á Vasari, tomo III.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., donde pasaba como obra del Bronzino.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio, con la misma atribucion; pieza *del despacho.*

CARRACCI (Lodovico).—*Nació en Bolonia el* 21 *de Octubre de* 1555; *murió en la misma ciudad el* 13 *de Diciembre de* 1619. *Fué pintor, escultor y grabador.* (Escuela boloñesa.)

Su padre, Vincenzo Carracci, de humilde cuna, le puso á estudiar con Prospero Fontana, que juzgando ligeramente de las facultades de su discípulo, le aconsejó que renunciase á la pintura. Igual consejo le dió en Venecia el célebre Tintoretto, sin que Lodovico se desanimase. La crítica de ambos maestros le sirvió de aguijon para redoblar sus esfuerzos: viajó para examinar y analizar las obras de los artistas más célebres de las diversas escuelas: en Florencia se constituyó alumno del Passignano, y copió las pin-

turas de Andres del Sarto; estudió en Parma las del Parmesano y Correggio, y en Mantua las de Julio Romano. A su regreso á Bolonia fué ya mirado como un grande artista, y todas las ciudades de Lombardía se disputaban el honor de poseer producciones de sus pinceles. Llamóle á Roma el cardenal Farnesio, juntamente con su primo, Aníbal Carracci, para que decorase su palacio; pero no resolviéndose á dejar su patria, le mandó en su lugar á Agustin, hermano de Aníbal, y él solo pasó á Roma cuando, terminadas las obras de la galería Farnesio, le invitó este último á que fuera á corregirlas. —Este concienzudo artista, por la lentitud y detenimiento con que copiaba en su primera juventud los modelos antiguos, era motejado de los *manieristas,* los cuales hacian alarde de facilidad y prontitud, con el apodo de *il bue* (el buey); pero comprendió con su profundo talento el daño que hacian al arte aquellos pintores, que sin más regla que el capricho y una ciega admiracion por los maestros de la edad pasada, se habian sensiblemente desviado de la naturaleza y de los grandes modelos antiguos, únicos suplentes de ella; y aunque veia que los estudios del natural y del antiguo eran ya como una letra muerta para sus contemporáneos, tuvo la heroica virtud de persistir en lo impopular, por la esperanza de lograr en lo venidero el fruto de sus vigilias; y cuando se sintió ya bien fortalecido en las sábias reglas que convenia proclamar, acometió resueltamente la meritoria empresa de regenerar la pintura y declarar abierta guerra á los *manieristas* más lisonjeados con el favor y el aplauso de la ignorante muchedumbre. Auxiliáronle en esta difícil tarea sus dos primos, Aníbal y Agustin, y con su cooperacion fundó en Bolonia una academia, que se denominó de los *Incamminati,* á la que dotó de buenos modelos vivos, copias del antiguo, dibujos, grabados, obras de perspectiva y anatomía, etc. Esta academia fué fecunda en buenos pintores, como el Domenichino, el Albani, Guido Reni, el Guercino, Lanfranco, Lionello Spada, Cavedone, etc., los cuales lleyan en la historia de la pintura el nombre de *eclectistas.* Deben este nombre á lo que cabalmente constituye su censura, filosóficamente considerada la reforma que llevaron á cabo; porque, si bien combatieron el amaneramiento en una de sus manifestaciones, dieron lugar, como idealistas, á que se formase un concepto falso de la belleza, proclamando sus obras que sólo estimaban bello lo inspirado por el arte clásico antiguo y por los grandes maestros del siglo de Leon X: como si nada bueno hubieran producido en la esfera de la estética cristiana los pintores de los siglos XIV y XV, y como si fuera posible fundir en una sola escuela caractéres esencialmente diferentes, dimanados de cualidades individuales y peculiares, que son las que hacen grandes á los artistas. A estos *eclectistas,* cuya fórmula, segun un famoso soneto de Agustin Carracci, consiste en formar un todo artificial compuesto de las más relevantes dotes de cada escuela del siglo XVI, tomando, como si dijéramos, el dibujo de Rafael, el movimiento y la mancha del Tintoretto, la expresion de Miguel Angel, la naturalidad del Ticiano, etc., se opuso otra escuela, tambien nueva, de los que llamamos hoy naturalistas (*naturalisti*), cuyo corifeo era Miguel Angel Caravaggio. Éstos proclamaban como único modelo la naturaleza sin eleccion, esto es, la naturaleza en su aspecto general y ordinario; mas por efecto de la parte buena y racional en que ambas escuelas convenian, que era el estudio del natural, se verificó en muchas ocasiones adoptar los *Incamminati*

el naturalismo sólido y sabio de su época, si bien moderado y afinado por la aspiracion hácia los grandes modelos del antiguo y del período rafaelesco. —Contribuyó mucho al séquito que este pintor logró en su vida la afabilidad y cariño que demostraba á sus discípulos, contrastando con la dureza y recelosa desconfianza tan comun en los más grandes maestros de aquel tiempo. Su muerte fué muy llorada por todos en Bolonia, y su cadáver sepultado en la iglesia del convento de monjas de la Magdalena. Las obras de Lodovico Carracci, en su mayor parte, existen en la galería de la expresada ciudad.

83.—*Nuestro Señor Jesucristo coronado de espinas.*

Alto 0,50. Ancho 0,67.—Lienzo.

Está Jesus con las manos atadas y cruzadas, sosteniendo la caña, y con la púrpura en los hombros, y un sayon le mira de hito en hito, con el puño levantado, como en actitud de irle á hincar las espinas de la corona para darle más tormento.—Bustos con manos.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.

CARRACCI (Agostino).—*Nació en Bolonia, en* 1557, *y murió en* 1602. (Escuela boloñesa.)

Dedicábale su padre al arte de platero, con lo que aprendió casi desde su niñez á manejar el buril. A los 14 años grabó segun el estilo de Cornelio Cort algunos santos, y ántes de los 20 dió á la estampa en cuatro grandes láminas el *Nacimiento* de Baltasar de Siena. Cultivó al propio tiempo que el grabado la filosofía y las letras, y las lecciones de Próspero Fontana y de Lodovico Carracci, su primo, le formaron en poco tiempo consumado pintor, grabador, humanista y poeta. Deseoso siempre de aprender, hizo viajes á Parma y á Venecia, y de regreso á Bolonia, le dió parte su primo Lodovico en la direccion de la academia que allí acababa de fundar, poniendo á su cargo la enseñanza teórica del establecimiento. Produjéronle grandes sinsabores los celos artísticos de su hermano Aníbal, que, envidioso de su reputacion, le quitó la parte que Lodovico le habia reservado en las pinturas de la galería Farnesio, en Roma; y tambien los de Moschino, escultor é ingeniero, superintendente de las fábricas promovidaspor el Duque de Parma, el cual siempre daba la preferencia en las obras de pintura al romano Gaspar Celio. Estos disgustos le acarrearon la muerte, que le sobrecogió en la córte del referido duque, á los 45 años de edad. La academia de Bolonia le hizo magníficas exequias.—Entre sus más famosas obras figura la *Comunion de San Jerónimo,* que pintó para la iglesia de los Cartujos de Bolonia, y hoy existe en la galería de la misma ciudad. Malvasía, Bellori, Baglioni, Orlandi, etc., hablan con entusiasta encomio de sus países, grabados y obras literarias. Sobresale este insigne maestro por su imaginacion, su expresion ad-

mirable y sus ideas llenas de poesía y grandeza. En la pintura se aproximó bastante al Tintoretto. Publicó un buen tratado de perspectiva y arquitectura.

84.—*San Francisco de Asís.*

Alto 2. Ancho 1,47.—Lienzo.

En la parte superior del cuadro, Nuestro Señor Jesucristo en su gloria, y rodeado de ángeles, muestra el seráfico Santo á la Vírgen, la cual parece decir á su divino Hijo que le tiene bajo su proteccion.

CARRACCI (Annibale).—*Nació en Bolonia el año* 1560; *murió en Roma en* 1609. (Escuela boloñesa.)

Era hermano de Agostino y primo de Lodovico, el cual le inspiró la aficion á las artes y le imbuyó aquel gusto mixto de parmesano y ticianesco, que distinguió al célebre fundador de la escuela eclectista. Fué de ingenio agudo, atrevido, compendioso, fácil y expedito. Sus primeras obras le manifiestan imitador del Correggio y luégo de Pablo Veronés y otros grandes maestros de la alta Italia; pero despues de su viaje á Roma ya le vemos dotado de un estilo propio y poderoso, formado en la contemplacion y estudio de Rafael y Miguel Angel, y del antiguo, segun su modo peculiar de interpretarlo. «Aníbal Carracci, dice con mucha razon el sabio Kugler, no siempre agrada. Sus formas tienen muy á menudo algo de *general é inindividual* (permítasenos el neologismo). Encadenado por el temor del naturalismo, contra el cual luchaba, diríase que tenía miedo de tributarle el menor homenaje al entregarse á su inspiracion.» Como resultado, sin duda, de esta aspiracion hácia un ideal que podriamos llamar contrario á la naturaleza, vemos privadas de vida real muchas de sus más grandiosas concepciones, como se demuestra en su más celebrada obra, que es la del palacio y galería Farnesio, en Roma. Obsérvase en ella, en efecto, deslustrado el mérito de un dibujo sabio y enérgico, de un tecnicismo de fresquista inimitable, de una elevacion y fecundidad asombrosas, por una deplorable ausencia de *vida apropiada* y de capacidad para los afectos, que es la primera condicion de la pintura de historia y de alegorías. Era Aníbal de carácter impetuoso y apasionado: celoso de la creciente reputacion de su hermano mayor, Agostino, se declaró con él en rivalidad abierta, hasta conseguir privarle de toda participacion en las pinturas del palacio Farnesio. Estas mismas obras le ocasionaron graves disgustos, porque no le fueron retribuidas como se prometia. Agraváronse aquellos en el viaje que hizo á Nápoles, donde le persiguieron con su ódio sus émulos, los *naturalistas*. Vuelto á Roma, sucumbió lleno de pesadumbre, y con llanto universal fué acompañado su cadáver por todos los profesores de su arte á la Rotonda,

donde se le dió honrada sepultura.—Es Aníbal Carracci el más sobresaliente entre los pintores de su familia, y el que mejor personificó la escuela que ellos crearon. No se distinguió sólo en la pintura de historia, alegoría y retratos, que fué tambien paisista señaladísimo y áun pintor de *género*, lleno de energía y gracia, cediendo á la influencia de los maestros flamencos y venecianos de su época.

85.—*Un sátiro ofreciendo á Vénus una copa de vino.*

Alto 0,21. Ancho 0,31.—Lienzo.

La diosa, vuelta de espaldas, está recostada sobre un lecho; un niño celoso detiene al sátiro, no dejándole acercarse. Más lejos hay otros dos niños.

Es boceto de un cuadro que existe en la galería R. de Florencia. Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef., retrete primero del cuarto inmediato al salon grande.— Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal.: casa *de Alhajas*.

86.—*Vénus, Cupido y Adónis.*

Alto 2,12. Ancho 3,22.—Lienzo.

Está la diosa en un bosque, desnuda, sentada sobre un manto rojo, teniendo á su lado al Amor, á quien abraza como maquinalmente, miéntras vuelve el rostro y fija absorta su amorosa mirada en Adónis, el cual, dispuesto á partir á la caza, separa con el brazo las ramas de unos arbustos para contemplarla. Parece representar el primer encuentro de Vénus y Adónis.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, galería *del Cierzo*.

87.—*La Vírgen con el niño Jesus.*

Diámetro 0,29.—Tabla.

Está la madre de Dios sentada en el suelo, con su divino Hijo en el regazo, y al lado se ve á san Juan, de cuyo pellico toma el niño unas manzanas.—Boceto de forma circular.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio, cuarto *del Príncipe*.

88.—*La Magdalena.*

Alto 0,38. Ancho 0,29.—Tabla.

Está la hermosa penitente desmayada, con la mano izquierda sobre una calavera y un libro abierto delante, y la sostienen dos ángeles.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de Felipe V, Pal. de San Ildef., retrete.

C. L.

89.—*El desmayo del Salvador.*

Alto 0,48. Ancho 0,55.—Lienzo.

Confortan á Jesus en su angustia tres ángeles : uno de ellos sostiene su cuerpo lánguido y descaecido, y otro tiene el cáliz de la pasion del Hombre-Dios. En primer término los apóstoles Pedro, Jacobo y Juan están durmiendo.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de Felipe V, en la cual se atribuia á Lodovico Carracci. Pal. de San Ildef., despacho.

90.—*La Asuncion.*

Alto 1,30. Ancho 0,97.—Lienzo.

Llenos de asombro y estupor los apóstoles al ver la urna sepulcral vacía, sin más objeto en ella que el sudario que envolvió el cuerpo de la Vírgen, alzan los ojos al cielo y reconocen á María resucitada, que sobre un trono de nubes y conducida por ángeles se dirige á la gloria, de donde baja á recibirla otro ángel. Fondo, país montuoso, y á la izquierda la columnata de un templo corintio.

Procede del R. Monast. del Esc.

91.—*País.*

Alto 0,30. Ancho 0,26.—Lienzo.

Terreno montuoso, con cascada y unos caseríos en lontananza.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef., pieza donde estuvo la escalera de mármoles; y atribuido en el respectivo Invent. á Pussino.

C. L.

92.—*País montuoso.*

Alto 1,19. Ancho 1,68.—Lienzo.

En el centro se eleva un gran peñasco, sobre el cual se divisa una construccion entre árboles. Á la izquierda una cascada, y á la derecha, en lontananza, un rio, con barcos y poblacion en su orilla.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef., donde se atribuia á Juan Francisco Boloñes.

93.—*País.*

Alto 1,12. Ancho 1,49.—Lienzo.

Báñale un rio, que divide el primer término del segundo, alzándose en éste un monte arbolado, con construcciones en su cima, que dominan la campiña. En el primer plano hay tres hermosos árboles, y á su pié dos barcas, con barqueros que las conducen. Tambien hay dos chozas. Á lo léjos un largo puente y horizonte de azuladas montañas.

CARRACCI (Copia de Aníbal).

94.—*San Juan en el desierto.*

Alto 0,38. Ancho 0,33.—Lienzo.

Está el santo Precursor echado en el suelo, con un manto de color oscuro, y alarga con la mano derecha una vasija de barro para tomar agua de un manantial.

El original de este cuadro se halla en la *Galeria Nacional* de Lóndres (número 25). Ha sido grabado por Le Cerf en la *Galerie du Palais Royal*, y por Jones en la *National Gallery*.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.: atribuido á *Antonio* (sic) Carracci. —Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio y con la propia atribucion; retrete y gabinete.

CARRACCI (Escuela de los).

95.—*La Vírgen, el niño Jesus y san Juan.*

Alto 0,43. Ancho 0,33.—Tabla.

Está la Vírgen sentada, con su divino Hijo en brazos, y tiene á su lado al niño san Juan, á quien tambien abraza cariñosamente.

96.—*San Francisco de Asís.*

Alto 1,26. Ancho 0,98.—Lienzo.

Sostiénele un su desfallecimiento un ángel mancebo, que desplega sobre él sus alas.—Figuras de más de medio cuerpo y tamaño natural.

97.—*Santa Teresa.*

Alto 1,60. Ancho 1,21.—Lienzo.

Recibe la comunion de mano de san Pedro Alcántara, y están á su lado, arrodillados, san Francisco y otro santo jóven que tiene un lirio en la mano.—Figuras casi enteras, de tamaño natural.

98.—*País.*

Alto 1,44. Ancho 2,14.—Lienzo.

En el centro hay un rio; á la derecha grandes y copudos árboles; á la izquierda se eleva el terreno cubierto de monte bajo, y á cierta distancia se divisa una poblacion con fuertes torres. A lo léjos montañas, y en primer término unos pastores con su ganado.

CARUCCI (Jacopo).—Véase Pontormo.

CASTIGLIONE (Giovanni Benedetto).—*Nació en Génova en* 1616; *murió en Mantua en* 1670. Fué pintor y grabador. (Escuela genovesa.)

Fué primero discípulo de Giovanni Batista Paggi, luégo de Giovanni Andrea Ferrari, y tambien tomó lecciones del célebre Van-Dyck cuando éste habitó en Génova. Estos tres maestros le formaron dibujante y colorista aventajado, segun la escuela naturalista, y sobresalió en todos los géneros de pintura, asi en la sagrada como en la profana, en el paisaje, los animales, las escenas familiares, etc., sin elevacion, por supuesto, pero no sin cierta elegancia y sin gran verdad de dibujo y de color. Tambien existen hermosos grabados que prueban que con igual pericia manejaba los buriles.—Pintó mucho en Roma, Venecia, Nápoles, Parma y Mantua, y en esta última ciudad falleció á consecuencia de una agravacion de la gota, que venía padeciendo hacia algunos años.—Entre los discípulos que dejó se distinguieron Salvatore, su hijo, y Francesco, su sobrino.

99.—*El viaje de Jacob.* (*Génes.*, XXXI.)

Alto 0,99. Ancho 1,23.—Lienzo.

Raquel, con el niño Joseph en los brazos, coronado de flores, viaja á caballo seguida de Jacob. De léjos el suegro de éste, Laban, acompañado de dos de los suyos, da voces á los viajeros desde el pié de un árbol, y hace detener la caravana, para que le devuelvan los ídolos que le han robado. En primer término hay un rebaño de ovejas que están bebiendo en un charco. Fondo, país quebrado, y el monte de Galaad en lontananza.

100.—*Un concierto.*

Alto 1,09. Ancho 1,27.—Lienzo.

Le dirige al clavicordio un viejo con gorra de pieles, ropilla oscura, mangas encarnadas y ancha gorguera; cantan, á su izquierda, un niño vestido de brocado rojo y amarillo, un anciano barbudo, que lleva el compas con una mano, y con la otra se sostiene las antiparras, una mujer y un jóven. Otro jóven toca el clarinete. Acompaña al violoncello otro músico con jubon verde y manga de raso blanco, y por detras de éste asoma un criado, trayendo al brazo un gran jarron plateado y dorado, ricamente esculpido, y en la cabeza un ancho vaso dorado, lleno de frutas y flores. Fondo, pared lisa, y celaje á la derecha.

101.—*Diógenes buscando al hombre.*

Alto 0,97. Ancho 0,91.—Lienzo.

El filósofo asoma por encima de un bardal, y descubre á la luz de su linterna una escena, en que se ven revueltos y confundidos animales vivos y muertos, un sátiro, unos cacharros, fragmentos de escultura, conchas y otros varios objetos, y en medio de aquel desconcierto un hombre, á quien iguala con los animales su viciosa naturaleza. Una gran columna istriada, unos árboles secos y un telamon de piedra blanca, arrimado á la barda, destacan sobre el fondo dorado del celaje, en que se ve al sol de ocaso trasponiendo unas montañas cenicientas.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef., pieza *de cubiertos.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio, pieza *duodécima* del cuarto bajo.

102.—*Un bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,58.—Lienzo.

Una cabeza de carnero en una gran cazuela, con helecho, queso y salchichon.

103.—*Embarco de tropas.*

Alto 0,58. Ancho 0,76.—Lienzo.

Hácia una playa arenosa, donde se divisan varios cuerpos de ejército formados dando vista al mar, en el cual están reunidas muchas embarcaciones de grueso porte, marchan soldados con lanzas, conduciendo por diversos senderos piezas de artillería tiradas por bueyes. Una de las piezas llega al pié de unos arcos arruinados, junto á los cuales forma un escuadron de lanceros á caballo, armados de piés á cabeza.

104.—*Elefantes montados por indios en un circo.*

Alto 2,29. Ancho 2,31.—Lienzo.

Van marchando en torno de una pirámide, junto á la cual hay un ara en forma de trípode, en que arde el fuego sagrado para el sacrificio que precede al espectáculo. Los indios que montan los elefantes llevan ramos de olivo y piquetas doradas en la diestra, ménos uno de ellos, que sólo lleva una trompeta. Los elefantes van lujosamente enjaezados, y les preceden otros indios á pié, bailando al són de sus platillos y sonajas, y coronados de laurel. Fondo, espacioso circo y gente ocupando las graderías.— Como quiera que los juegos circenses con intervencion de los elefantes fuesen comunes en Roma desde el segundo consulado de Pompeyo, parécenos difícil determinar á cuál de aquellos espectáculos se refiere este cuadro.—Acaso se haya propuesto el autor reproducir el muy famoso que dió Germánico, sobrino de Tiberio, con ocasion de los regocijos públicos por él costeados.

105.—*Gladiatores romanos.*

Alto 1,86. Ancho 1,83.—Lienzo.

Reunidos en grupo, se disponen para la lucha. El fondo representa un anfiteatro, cuyas graderías va ocupando el pueblo. Á la izquierda un ara con fuego encendido, y la estatua de la Victoria al lado.

Prima loco fertur passis Victoria pennis.

(OVID., *Amor.*, lib. III, eleg. 2.ª)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, cuarto del Infante don Luis.

106.—*Soldados romanos en el circo.*

Alto 0,92. Ancho 1,83.—Lienzo.

Forman un peloton de unos veinte jinetes, montados en arrogantes caballos, vestidos con coraza, clámide y

casco, y armados de espada y lanza, marchando con cierto órden y hablando unos con otros en torno de la meta de un espacioso circo romano, cuyas graderías ocupan espectadores de todas edades y condiciones.

107.—*Jesus echando á los mercaderes del templo.*

Alto 1,01. Ancho 1,35.—Lienzo.

Cristo con el azote levantado amenaza á un cambiante de monedas, el cual recoge apresuradamente los montones de dinero que tiene sobre su mesa, miéntras los otros vendedores se retiran cargados con sus efectos. Un hombre en primer término, á la derecha, está en actitud de levantar una jaula llena de pichones. El fondo es un bello pórtico corintio inundado de luz, con arcadas, por las cuales se ve el campo. En el suelo, al pié de Jesus, hay vasos labrados de plata y oro, y bajo la mesa del cambiante un cajon de libros y una pieza de brocado.

CATENA (Vincenzo).—*Nació en Venecia, sin que se sepa en qué año; murió antes del* 1532. (Escuela veneciana.)

Aunque los eruditos Kugler y Waagen le suponen discípulo de G. Bellino, no consta esta progenie artística de documentos auténticos; sin embargo, el estilo de Catena la acredita suficientemente. Fué este pintor contemporáneo del Giorgione, con quien emuló en sus obras, y pudo en verdad cómodamente entregarse al cultivo de la pintura, porque nació acaudalado y no tenía necesidad de trabajar para vivir con esplendidez y boato. El citado Kugler le coloca á la cabeza del segundo grupo de los discípulos del Bellino, á saber, de los que separándose un tanto de la manera suave y donosa del Bissolo y del Pennacchi, adoptaron otra algo más severa y escultural. No obstante, la obra de este pintor que posee nuestro Museo persuade que supo comprender el encanto de la gracia y del color como los más grandes artistas venecianos. Sus retratos son muy estimados. Instituyó en su testamento varios legados piadosos para celebrar misas, dotar doncellas y socorrer á pintores pobres, y además dejó el remanente de sus bienes al mismo colegio ó academia de pintores, con el que se construyeron casas en la parroquia de Santa Sofía y el local donde desde entónces empezaron á celebrar sus reuniones, en el cual, para perpetuar la memoria del generoso donador, pu-

sieron la inscripcion correspondiente. Las obras más celebradas de su primer estilo son las que custodia la Academia de Venecia, y entre ellas la que representa á *la Vírgen con san Simon y san Juan Bautista.* En su segunda época pintó con mayor libertad y amplitud, y produjo la famosa *Adoracion de los Reyes,* de la galería Manfrini, y *la Vírgen con otros santos,* del Museo de Berlin.

108.—*Jesus dando las llaves á san Pedro.*

Alto 0,86. Ancho 1,35.— Tabla.

Recíbelas el Apóstol de rodillas, presentado al Salvador por una hermosa jóven, que simboliza en el color de su manto la Esperanza, y teniendo á su lado otras dos, no ménos bellas, que representan la Fe y la Caridad. La figura de san Pedro está de perfil, á la izquierda del espectador, con manto amarillo, y detras de él la Esperanza, que parece animarle, posando delicadamente la mano en su hombro. La del Salvador, con túnica rosa y manto azul ultramar, está un tanto movida hácia su izquierda, y tiene en una mano las llaves y en la otra un globo transparente. El cabello de las jóvenes que figuran las tres virtudes teologales, es rubio sumamente claro.—Medias figuras.

Este cuadro procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc. No puede con toda certeza establecerse su autenticidad; ni falta quien lo atribuya á Boccaccio Boccaccino, de Cremona.

F. L.

CAVEDONE (Giacomo).—*Nació en Sassuolo, ducado de Módena, en* 1577; *murió en Bolonia en* 1660. (Escuela boloñesa.)

Despedido de la casa paterna, y sin recursos, se puso á estudiar el dibujo con los Carraccis, el Passarotti y Baldi; y habiéndose adelantado á sus condiscípulos en aquel arte fundamental de la pintura, tomó muy pronto la paleta. Su ciencia del desnudo y la franqueza de su lápiz y de su pincel agradaron tanto al Guido, que se le llevó éste en sus viajes á Roma y á Venecia. En esta última ciudad se prendó del Ticiano y se dió con afan á estudiar sus cuadros. De regreso á Bolonia pintó bastantes obras procurando recordar al gran maestro veneciano; otras ejecutó segun el estilo carrachesco.

Tuvo muy desgraciado fin, porque desgracias de familia le condujeron á un idiotismo, del cual sólo salió para caer en una espantosa miseria. Cuentan unos que murió en un establo, donde le recogieron por caridad; otros suponen que murió de inedia en una calle de Bolonia.—Es Cavedone uno de los pintores de la escuela eclectista que más se aproximaron á los grandes naturalistas del siglo XVII. No representa bien todas sus grandes dotes el cuadro siguiente.

109.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 2,40. Ancho 1,82.—Lienzo.

La Vírgen, con túnica roja y manto azul oscuro, arrodillada en el establo, muestra á dos pastores el divino Infante, extendiendo el lienzo que cubria su delicado cuerpo, echado sobre un monton de paja. Uno de los pastores, barbado y con jubon rojo, despues de depositar en el suelo un cordero maniatado, se acerca con sencillez respetuosa como para besar los piés del Redentor; otro, adolescente, con cariñoso afecto le contempla embelesado, juntando las manos. Llega al establo otro tercer pastor, que trae en la mano una cesta de manjares cubiertos con una servilleta, y quitándose reverente el sombrero, habla con san José, que le enseña á Dios reciennacido.—Figuras de tamaño natural.

CERQUOZZI (Michel-Angelo), *llamado vulgarmente* Michel-Angelo delle Battaglie.—*Nació en Roma en* 1602; *murió en* 1660. (Escuela romana.)

No se sabe quién fuese su primer maestro, aunque convienen todos en que era flamenco. Orlandi supone que fué *el Zurdo de Ambéres*, tomando su noticia del Sandrart. Él y su amigo Jacinto Brandi se consagraron con ardor al estudio del natural, pero el Cerquozzi vió atajados sus pasos por una parálisis de ambos brazos, que hizo temer quedase para siempre inútil, y entónces el pintor Domenico Viola, sincero apreciador de su talento, acudió en su ayuda, y á fuerza de esmero y de cuidados logró restituirle la salud. El Cerquozzi se mostró toda su vida agradecido á tan insigne beneficio. El estilo del pintor flamenco *de género*, Peter Van-Laar, llamado *el Bamboche*, lograba á la sazon gran popularidad en Roma; y reconociéndose el jóven romano, que estudiaba entónces bajo la direccion de Pietro Paolo Cortonese, apellidado *il Gobbo de'frutti*, con aptitud para la pintura de batallas, escenas

populares y *bambochadas*, se puso á cultivar con entusiasmo la que hoy llamamos pintura *de género*, en la cual llegó á emular en breve con los más famosos maestros flamencos y holandeses. Es una de sus más celebradas obras la que existe con el nombre de *el Asno muerto*, en el palacio Spada de Roma, y en la cual desplegó el Cerquozzi un fondo de sentimiento que la da el mayor interes como drama de la vida popular. Fué discípulo suyo el insigne pintor frances Jacques Courtois, llamado tambien *el Borgoñon*.

110.—*La cabaña.*

Alto 0,51. Ancho 0,41.—Lienzo.

Á su puerta está un hombre con gorro encarnado, y en el mismo plano un caballo blanco, una vaca, unos carneros, un jumento echado, un perro y otros animales.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio; gabinete del cuarto *de la Princesa*.

CESSI ó **CESIO** (Carlo).—*Nació en Antradoco, cerca de Roma, en el año* 1626; *murió en Rieti en* 1686. (Escuela romana.)

Fué discípulo de Pietro da Cortona; pintó obras al fresco, que lograron mucha aceptacion en sus dias, y las iglesias de Roma poseen muchos cuadros de su pincel. Es fecundo y rico en la disposicion de sus composiciones. Tambien se ejercitó en el grabado al buril y al agua fuerte.

111.—*El Tiempo destruyendo la Hermosura.*

Alto 2,58. Ancho 2,29.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.

CIGNAROLI (Giovan Bettino).—*Nació en Verona en* 1706; *murió en* 1770. (Escuela indeterminada.)

Fué discípulo de Antonio Calzo y de Santo-Prunato. Aunque recibió ofertas de muchas córtes extranjeras (¡á tal estado de decadencia habia llegado en todas partes la pintura de historia!), siempre rehusó abandonar su patria. En sus composiciones hay cierta grandiosidad y majestad relativa, que recuerda á Carlo Maratti, si bien Cignaroli se diferencia mucho de él en el colorido.

112.—*Asunto místico.*

Alto 3,14. Ancho 1,71.—Lienzo.

La Vírgen, sentada en un trono flanqueado de columnas salomónicas y paramentado con un cortinaje verde, tiene al niño Jesus en los brazos, y parece escuchar una plegaria que le dirige san Lorenzo, el cual, acompañado de santa Lucía, santa Bárbara y san Antonio de Padua, señala con la mano á un niño que tiene en sus brazos el ángel de su guarda, echado al pié del pedestal de nuestra Señora.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef., en el *Oficio*. Resulta del Invent. que este cuadro fué mandado pintar por la Reina para el retablo de Riofrío.

CIGOLI (Ludovico Cardi, *llamado* el).—*Nació en el castillo de Cigoli, en Toscana, en* 1559; *murió en* 1613. (Escuela florentina.)

Aunque estudió con Santi di Tito y con Alessandro Allori, es con razon considerado como el más importante secuaz del Baroccio. Distínguese por la fecundidad de su genio y por un colorido hermoso y caliente. La expresion de sus figuras frecuentemente degenera en sentimentalismo exagerado. No sólo imitó al Baroccio, que procuró hacer lo mismo con Miguel Angel, el Correggio, Andrea del Sarto y el Pontormo. Mereció de algunos apasionados suyos el nombre de Correggio florentino. Cultivó con preferencia la pintura religiosa. Entre los discípulos que formó sobresalen Gregorio Pagani, Domenico de Passignano y Antonio Biliverti.

113.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,91. Ancho 1,21.—Lienzo.

Está sentada al pié de un peñasco, con un libro abierto en el suelo, una cruz de madera en la mano derecha, y una calavera bajo la izquierda, apoyada en sus rodillas. La Santa, levantando los ojos al cielo, llora amargamente sus pecados é implora el perdon de Dios. Un ángel intercede por ella, elevándose con el vaso del bálsamo que sirvió á la misma para ungir los piés de Jesucristo.—Figuras de tamaño natural.

CODAGORA ó **CADAGORA.**—Véase VIVIANO CODAGORA.

CONCA (SEBASTIANO).—*Nació en Gaeta en* 1680; *murió en* 1764 *ó* 1774. (Escuela napolitana.)

Fué su maestro Francesco Solimena, y como él siguió aquella escuela, extremada por Giordano, que parecia cifrar su gloria en llenar grandes espacios con cuadros de decoracion velozmente ejecutados, y que por lo mismo aceleró la ruina del buen gusto pictórico en Italia. Abrió en Roma, y dirigió siete años, una academia para el estudio del natural. Fué muy protegido del papa Clemente XI, quien le empleó en pintar cuadros y frescos para la iglesia de San Clemente, y obtuvo asimismo muchos encargos de los magnates para sus palacios y galerías. Tuvo un hermano, llamado Giovanni, que le ayudó en sus obras.

114.—*Jesus en el desierto, servido por los ángeles.*

Alto 2,72. Ancho 4,41.—Lienzo.

«El Espíritu Santo le arrebató al desierto, donde se mantuvo cuarenta dias y cuarenta noches. Allí fué tentado de Satanas, y moraba entre las fieras, y los ángeles le servian.» (SAN MÁRCOS, I, 12 y 13.)

Un ángel, puesto de rodillas delante del Salvador, le suministra el agua para lavarse las manos. Otros dos se acercan, cargados de frutos, á la divina mesa, milagrosamente preparada en el desierto para Jesus.—Figuras de tamaño natural.

115.—*La muerte de Séneca.*

Alto 2,90. Ancho 4,09.—Lienzo.

Condenado el filósofo á muerte, como conspirador, por su discípulo Neron, le da éste á elegir el modo de poner término á su vida; y habiendo escogido morir desangrado, se hace él mismo abrir las venas dentro de un baño.—Figuras de tamaño mayor que el natural.

CONCA (Escuela de).

116.—*El rapto de las Sabinas.*

Alto 2,90. Ancho 4.—Lienzo.

Figuras de tamaño mayor que el natural.

CORRADO (Giaquinto).—*Nació en Molfeta* (*reino de Nápoles*), *en los últimos años del siglo* XVII; *murió en Nápoles en* 1765. (Escuela napolitana.)

Estudió con Solimena y con el Conca en su ciudad natal, y despues en Roma, en la academia de San Lúcas, que le abrió sus puertas en 1753. Es uno de los más hábiles y fecundos secuaces de Luca Giordano, y le distinguen su gran facilidad como fresquista y la gracia con que templaba y acordaba los colores. Vino á España, en el mencionado año de 1753, para reemplazar á Amiconi, pintor de cámara de don Fernando VI, y pintar las bóvedas del Palacio Nuevo de Madrid. A su llegada le nombró aquel monarca director de la Academia de San Fernando. Continuó de primer pintor de cámara hasta la llegada de don Antonio Rafael Mengs, y entónces se volvió á Nápoles.

117.—*Alegoría.*

Alto 1,68. Ancho 1,54.—Lienzo.

Triunfo de la Religion y de la Iglesia, á quienes España, acompañada de sus virtudes características, ofrece sus producciones, trofeos y victorias.

Boceto de la primera bóveda de la escalera principal del R. Pal. de Madrid, techo de lo que fué salon de bailes.

118.—*Alegoría.*

Alto 1,68. Ancho 1,40.—Lienzo.

Nacimiento del sol y alegría de la naturaleza.

Boceto del techo de uno de los salones *del Mediodía* del R. Pal. de Madrid.

119.—*Alegoría.*

Alto 2,16. Ancho 3,35.—Lienzo.

Una reina jóven, que podrá representar á Astrea, está abrazada á la Paz, á cuyo benéfico influjo espira la

Discordia é imperan la Justicia y la Abundancia. Varios geniecillos simbolizan los beneficios que alcanza todo Estado regido por los preceptos de la sagrada Thémis: unos asaetean y derrocan á la Furia y entregan á las llamas sus emblemas; otros inundan la escena de toda clase de frutos, y bajo su mágico ascendiente aparecen asociadas la Inocencia y la Fuerza, representadas por un cordero y un leon unidos.—Figuras de tamaño natural.—Firmado.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid; paso al cuarto del Infante don Antonio.

120.—*El sacrificio de Ifigenia.*

Alto 0,75. Ancho 1,25.—Lienzo.

En el momento de ir á cumplir Agamemnon el voto que habia hecho de inmolar á su hija Ifigenia, aparece Diana sobre el ara en una nube, y manda que, dando libertad á la princesa argiva, le sacrifiquen en su lugar una cierva.

121.—*La batalla de Clavijo.*

Alto 0,77. Ancho 1,36.—Lienzo.

Se ve á Santiago, sobre un caballo blanco, combatiendo por los cristianos y llenando de espanto á los musulmanes.

Boceto del fresco pintado en la bóveda á la entrada de la capilla R. del Pal. de Madrid.

122.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 2,58. Ancho 2,14.—Lienzo.

Bajo un arco, parte de un arruinado edificio romano, reclinado el divino Infante sobre la paja de un pesebre, recibe adoracion de su santa Madre, de san José y de los rústicos pastores de ambos sexos, que se apresuran

á tributarle el homenaje de su amor y de su fe, deslumbrados con el vivo fulgor que despide su cuerpecito. Una mujer en segundo término se acerca, con un niño en brazos, para ofrecer al Redentor reciennacido unas palomas, y en el cielo unos ángeles traen un incensario.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, sacristía grande.

123.—*La Oracion del Huerto.*

Alto 1,47. Ancho 1,09.—Lienzo.—(Compañero del N.° 124.)

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, oratorio del Rey.—Parte de una serie de 8 cuadros de la vida de Cristo.

124.—*El Descendimiento.*

Alto 1,47. Ancho 1,09.—Lienzo.—(Compañero del N.° 123.)

De la misma procedencia que el anterior.

125.—*La venida del Espíritu Santo.*

Alto 2,65. Ancho 0,63.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.—Firmado.

De la misma procedencia que el anterior.

126.—*Asunto teológico.*

Alto 0,97. Ancho 1,37.—Lienzo.

Aparecen entre nubes varios grupos de personajes de la antigua ley, como Moisés y Aaron, Abrahan é Isaac, Jacob, David, Abigail, etc.; y á la izquierda, sobre otra nube, por la cual pasan dos ángeles llevando la palma y la corona de los mártires, se ve á san Estéban.

127.—*El corazon de Jesus, adorado por los más insignes santos y patronos de España.*

Alto 2,93. Ancho 1,68.—Lienzo.

En lo alto, en una gloria, circuida de ángeles y sera-

fines, está el sagrado Corazon con la Trinidad; y en la parte inferior, sobre nubes, nuestra Señora, san José, Santiago, la Magdalena, san Fernando, san Hermenegildo, san Ignacio, san Francisco de Borja y muchos santos de la Compañía de Jesus.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, estudio del pintor La Calleja.

128.—*Coronacion de san Cayetano.*

Alto 2,13. Ancho 0,98.—Lienzo.

La coronacion del Santo ocupa la parte superior. En la inferior están representados los diferentes actos de virtud y caridad que le valieron aquella celestial recompensa.—Cuadro de forma circular en sus dos extremidades.

129.—*País.*

Alto 1,54. Ancho 2,28.—Lienzo.—(Compañero del N.° 130.)

Terreno quebrado y montuoso, con la mar y su playa en el horizonte. Un camino sube por el centro. Animan el paisaje gente y perros, que persiguen á una liebre.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, cuarto nuevo *de la Infanta.*

C. L.

130.—*País.*

Alto 1,54. Ancho 2,28.—Lienzo.—(Compañero del N.° 129.)

Sale un rio de un gran peñasco cubierto de vegetacion, formando una pintoresca cascada que vierte en un espacioso remanso, á cuya orilla descansan dos hombres medio desnudos. Otros dos junto á un chopo seco ocupan la opuesta orilla. Á la derecha, dehesa con arbolado, y á lo léjos azuladas montañas.

Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. y en el propio cuarto que el anterior.

CORRADO (Estilo de).

131.—*La santa Faz.*

Alto 0,65. Ancho 1,75.—Lienzo.

El lienzo en que se halla reproducida está sostenido por dos ángeles.

CORREGGIO (Antonio Allegri, *llamado* el).—*Nació en Correggio* (*ducado de Parma*), *en* 1494; *murió en la misma ciudad el* 5 *de Marzo de* 1534. Fué pintor y escultor. (Escuela lombarda.)

Fueron sus padres Pellegrino Allegri y Bernardina Piazzoli. Despues de las interminables contradicciones de los biógrafos acerca de la familia y primera educacion de este gran pintor, contradicciones nacidas en gran parte de la escasez de noticias en que nos han dejado los escritores de bellas artes del siglo xvi, conviénese hoy en que los padres de Antonio Allegri, sin ser nobles y opulentos, ni tampoco de baja extraccion y pobres, tuvieron medios con que educar convenientemente á su hijo. Respecto de sus primeros maestros, subsisten aún las conjeturas : á unos parece lo más verosímil que corresponda aquel honor á su tio Lorenzo Allegri y á Antonio Bartolotti, llamado *il Tognino,* que ejercian la pintura en Correggio; otros suponen que recibió la primera instruccion en la escuela de Francesco Mantegna y bajo la direccion tambien de Francesco Bianchi, pintor de la antigua escuela lombarda. El sabio Kugler reconoce como preparacion del nuevo estilo que demostró el Correggio despues de su primera juventud, el estudio de las obras de Leonardo de Vinci. Tambien se tiene por seguro que Antonio Allegri se perfeccionó en Módena, Parma y Reggio, únicas ciudades que consta hubiese recorrido, sin que sea lícito, en buena crítica, suponerle formado en el dibujo por Rafael, en la ciencia de los escorzos por Miguel Angel, en los secretos del claro-oscuro por el Vinci, en los del color por Giorgione y Ticiano. No visitó el Correggio los monumentos del arte antiguo en Roma, ni conoció los encantos artísticos de Florencia, Milan y Venecia; pero en el estudio del Begarelli, que le enseñó á modelar sus figurillas de barro, habia vaciados abundantes, que para un hombre de su genio equivalian á los mármoles antiguos, y Mantua y Parma no estaban del todo desprovistas de cuadros de los grandes pintores de la córte de Leon X.—Distinguen principalmente á este gran pintor, y le caracterizan como innovador asombroso, sin precedentes en la historia del arte, la gracia inimitable de la expresion que, áun á despecho de la forma á veces, supo dar á las mujeres y á los niños; el atrevimiento de los escorzos, en que más bien precedió que imitó al Buonarotti, puesto que las grandiosas obras donde más alarde hizo de ellos, que fueron la cúpula de San Juan y el Duomo de Parma, son anteriores al célebre *Jui-*

cio final de la Capilla Sixtina; el relieve de sus figuras, producido sin exagerados efectos de claro-oscuro, ántes bien con sombras plateadas y ricas de reflejos, que, como dice acertadamente un brillante escritor frances, *podrian á otros pintores servir de luces;* y por último, un pincel tan empastado, suave y acariciador, que engendra una epidérmis voluptuosa, y es en la famosa *Antiope* del Louvre, en la *Leda* de Berlin y en los demas asuntos eróticos que trató, como si dijéramos el regalo del dios enamorado que desciende de su Olimpo para recrearse en el blando y turgente seno de la mujer. — Las más notables producciones del Correggio, como fresquista, son las cúpulas de la iglesia de San Juan y del Duomo de Parma. Estas obras verificaron una revolucion completa en el arte de decorar las bóvedas: á los antiguos compartimientos, en que se representaban los asuntos como otros tantos cuadros separados, con abstraccion absoluta de la propiedad en cuanto á la colocacion del punto de vista, sustituyó el Correggio el sistema de representar la escena como suspendida y lanzándose á los espacios etéreos; y esto sólo pudo conseguirlo mediante su profundo conocimiento de la anatomía, de los escorzos y de la proyeccion de las sombras, de manera que este nuevo arte, que comenzó con él, con él tambien hizo toda su evolucion, hasta quedar, digámoslo así, en el dintel mismo de la decadencia y del amaneramiento. Quizá no pueda asegurarse de ningun otro artista más que del Correggio que haya saboreado el fruto del genio en sus tres períodos, de crecimiento, sazon y marchitez. Pero en sus mismos defectos es seductor este maestro, porque acompaña siempre á sus grupos, animados por la accion y la expresion de la felicidad y del deleite, el ambiente plateado y dorado que brotaba de su pincel, siempre empapado en luz.—Sus mejores obras de caballete están repartidas entre Parma, París, Dresde, Berlin y Viena. Parma posee el famoso cuadro de *San Jerónimo;* París, la *Antiope;* Dresde, la *Noche;* Berlin, la *Leda;* Viena, el lienzo de *Júpiter é Io.*— Tiénese por fabuloso lo relatado por Vasari en estilo melodramático acerca del fallecimiento de este pintor. El Correggio fundó en su país natal una verdadera escuela, y bajo este concepto su nombre figura al nivel de los del Sanzio, Buonarotti y Leonardo de Vinci.

132.—*Noli me tangére.*

Alto 1,30. Ancho 1,03.—Tabla.

« María Magdalena estaba llorando cerca del sepulcro..... Volviéndose hácia atras, vió á Jesus en pié; mas no conocia que fuese Jesus. Dícele Jesus: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, suponiendo que sería el hortelano, le dice: Señor, si tú le has quitado, dime dónde le pusiste, y yo me le llevaré. Dícele Jesus: María. Volvióse ella al instante y le dijo: Rabboni (que quiere decir, maestro mio). Dícele Jesus: No me to-

ques, porque no he subido todavía á mi Padre; mas anda, vé á mis hermanos y diles de mi parte : Subo á mi Padre y vuestro Padre, á mi Dios y vuestro Dios.» (San Juan, cap. xx.)

Jesucristo, con manto azul que desciende de su hombro y le cubre la parte inferior del cuerpo, inclina la cabeza hablando con la Magdalena, arrodillada á sus piés, y levanta en alto la mano izquierda como señalando al cielo. Ella, obedeciendo á su mandato de no tocarle, lleva con vehemencia la mano hácia la espalda; pero con el gesto y todo el ademan de su cuerpo demuestra el ánsia de adorar á su Jesus y gozar de su presencia. El vestido de la Magdalena es amarillo, como de brocado, con manto rojo y velo trasparente al cuello. El fondo es un país ameno y montuoso, rico en vegetacion fresca y lozana. Á la derecha se levanta un grupo de árboles, y al pié de un grueso tronco se ven la pala, el azadon y el sombrero de paja del hortelano. Hácia la izquierda, en segundo término, se alza un peñasco coronado de verdor, que destaca sobre el ultramar de las montañas del horizonte.

Esta preciosa tabla, regalo del Duque de Medina de las Torres al rey don Felipe IV, pudo ser enviada por este monarca al R. Monast. de San Lorenzo, de donde procede, porque no figuraba en la Colec. del R. Alc. y Pal. de Madrid en tiempo de su hijo Cárlos II. Por efecto de mal entendidas restauraciones y execrables repintes, habia venido á oscurecerse de tal manera, que cuando el director de este R. Museo, el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, la trajo del Esc., autorizado por S. M., apénas se conocia lo que representaba. Una especie de costra negra cubria toda su superficie. Afortunadamente las figuras estaban debajo casi intactas, y lo que más habia padecido era el fondo; por lo cual, si bien el celaje no pudo recobrar su prístina pureza, la parte principal al ménos se salvó, gracias al esmero empleado en la restauracion.

F. L.

133.—*El Descendimiento.*

Alto 0,39. Ancho 0,47.—Lienzo.

La Vírgen tiene recostado en su regazo el divino cadáver, y llora su desamparo, acompañada de san Juan y las Marías. En el fondo se ve la cruz, con una escala arrimada á ella, por la cual baja uno de los que ayudaron á José de Arimatea á desclavar el cadáver de Jesus.

Colec. de Felipe V. Pal. de San Ifdef. Pieza llamada *el Retrete.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio.

Este cuadro, cuya originalidad dudan no pocos inteligentes, es una reproduccion en pequeño del que existe en la iglesia del convento de San Juan de Parma, para donde fué pintado. Lo grabó Rosaspina, de Bolonia, por un dibujo de Giuseppe Turchi, artista desgraciado que perdió la razon de resultas de haberse rasgado el cuadro, cayendo sobre una silla cuando él lo estaba copiando.

F. L.

134. —*Degollacion de san Plácido y martirio de otros santos.*

Alto 0,39. Ancho 0,47.—Tabla.

San Plácido, arrodillado, recibe con expresion de santo júbilo el golpe del verdugo, que tiene en alto el brazo armado. Otro sayon atraviesa el pecho con una espada á una santa, que recibe la estocada de muerte con igual alegría, levantando el rostro hácia un ángel, que baja del cielo trayéndole una corona y un ramo de azucenas. Otro mártir yace degollado en tierra, y otro, por último, se ve en segundo término, con la cabeza separada del tronco y pendiente por los cabellos del brazo de su verdugo.

Colec. de Felipe V. Pal. de San Ildef. *Retrete.*— Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio.

Tambien dudan algunos de la originalidad de este cuadro, que en todo caso debe ser reproduccion de otro que existió en París y que figura grabado en el *Museo Landon*, tomo x, pág. 17.

F. L.

135.—*La Vírgen, el niño Jesus y san Juan.*

Alto 0,48. Ancho 0,37.—Tabla.

Está nuestra Señora, representada de edad casi infantil, sentada en una gruta, sobre una pequeña elevacion del terreno, con el niño Dios en su casto regazo, y acercando á su pecho cariñosamente al niño san Juan, que se aproxima á recibir el abrazo de Jesus con las manitas cruzadas al pecho y teniendo la cruz entre los brazos, lleno de humildad. Tiene la Vírgen túnica lila y manto azul, y el pié derecho todo descubierto, calzado con una preciosa sandalia.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Piezas *del Despacho.*

F. L.

CORREGGIO (Copia antigua del).

136.—*La Oracion del Huerto.*

Alto 0,42. Ancho 0,42.—Tabla.

«Y apartándose de ellos como la distancia de un tiro de piedra, hincadas las rodillas, hacia oracion, diciendo: Padre mio, si es de tu agrado, aleja de mí este cáliz; no obstante, no se haga mi voluntad, sino la tuya. En esto se le apareció un ángel del cielo, confortándole. Y entrando en agonía oraba con mayor intension.»—(San Lúcas, xxii, 41-43.)

Es singular el efecto de luz de esta pintura. La escena pasa de noche, y la figura del Salvador aparece directamente iluminada por el cielo, miéntras ilumina al ángel la luz que refleja el Señor. Señala el celeste mensajero, con su mano derecha, á una cruz y una corona de espinas, que yacen en tierra, como emblemas de la pasion de Cristo, y con la izquierda apunta al cielo, indi-

cando la voluntad del eterno Padre. En el fondo, á la derecha, se ve á los tres discípulos dormidos, y más léjos un grupo de judíos, conducido por Júdas.

Esta tabla es una repeticion ó copia del cuadro original, propiedad hoy del Duque de Wellington, que se supone pintó Correggio para un boticario á quien debia cierta suma, y que, vendido poco después en quinientos escudos, segun afirma Gandellini (*Notizie etc. degl'Intagliatori*, art. *Corti, B.*), vino á poder de la familia R. de España, no se sabe en qué tiempo. Hallábase el precioso original en el gabinete de la Princesa, del Pal. nuevo de Madrid, en tiempó del profesor Mengs, que minuciosamente y con entusiasmo lo describe. El señor don Fernando VII lo regaló al mencionado Duque de Wellington. Quedaron en el R. patrimonio dos copias de esta obra maestra; ambas existen en este R. Museo, y la expuesta al público, que parece la más antigua y acabada, figuró en el *Prontuario de los cuadros del R. Pal. de San Ildef.* como original del Correggio, entre las pinturas de Felipe V, colocada en la pieza que servia de Oratorio.—Esta misma copia figuró tambien como original en la Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio, pieza *del Despacho*.—Otra copia se conserva en la Galería Nacional de Lóndres (número 76), procedente de la afamada coleccion *Angerstein*.

Grabado por B. Corti en 1640, por Volpato, por S. Cousins y otros.

137.—*La Vírgen del Canastillo.*

Alto 0,35. Ancho 0,34.—Tabla.

Representada de edad juvenil, está sentada con su divino Hijo en el regazo, y se recrea con él acercando el brazo derecho del niño á su casto pecho, asiéndole tambien la mano izquierda. Es una encantadora escena de dicha íntima; es la santa fruicion del amor maternal en su feliz primavera. Lleva la Vírgen túnica rosada, y un velo trasparente cubre su espalda y parte de su cabeza. El niño Jesus tiene la camisita arremangada, y oculta su espalda y brazo derecho una ropa cenicienta, que parece un extremo del manto de María. Al pié de ésta se ve un canastillo (del que le viene el nombre al cuadro) con ropa blanca y unas tijeras de extraña forma. En el fondo se divisa á san José trabajando de carpintero, y más allá ruinas y celaje.

El precioso original de esta tabla, del que sacaron buenos grabados Diana Ghisi en 1577, y F. F. Aquila en 1691, fué del Conde de San Clemente,

caballero zaragozano muy amante de las artes, en cuyo poder lo vió Jusepe Martinez, autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, y pintor del rey don Felipe IV. Vino á parar al Pal. de nuestros reyes no se sabe en qué época; tal vez lo adquiriria en Zaragoza don Juan de Austria. Mengs lo cita entre los cuadros notables que decoraban en su tiempo el Pal. nuevo de Madrid. En el Invent. de la Colec. de Cárlos III, dotacion del mismo R. Pal. (año 1772), figura ocupando la ante-cámara de la Serma. Infanta. Hasta el reinado de Cárlos IV formó parte de la coleccion de pinturas de la corona de España. Este monarca lo regaló al Príncipe de la Paz, y habiendo pasado á otras manos durante la invasion francesa, en el año 1825 fue comprado por Inglaterra para la *National Gallery*. Otros grabados se han hecho de él modernamente, y son los más notables el de G. Faccioli y el de G. F. Doo.—La copia que se conserva en nuestro R. Museo pasaba tambien por original en tiempo de Felipe V. Pertenecia á la Reina doña Isabel Farnesio, y estuvo colocado en el R. Pal. de San Ildef., en la pieza llamada *Retrete*.

138.—*Ganimédes arrebatado por Júpiter.*

Alto 0,64. Ancho 0,70.—Lienzo.

Ganimédes, príncipe troyano, adolescente de extraordinaria belleza, cautivó de tal manera á Júpiter, que resolvió éste arrebatarlo para que en el Olimpo sirviese de escanciador en la mesa de los dioses, reemplazando á Hebe. Cuentan unos que estando Ganimédes en el monte, haciendo vida de pastor, el padre Jove mandó su águila para que lo robase; otros refieren que él mismo, en figura de águila, bajó por el hermoso mancebo y se lo llevó entre sus garras. Esta última version es la que ha seguido el pintor.—El fondo representa la llanura de Lydia, con un peñasco en primer término, al cual trepa, ladrando, el perro del jóven pastor.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Inventariado entre las pinturas que estuvieron á cargo de Mengs y fueron entregadas al pintor La Calleja.

Esta copia, que algunos inteligentes creen obra de Carlo Dolce, adornaba la pieza de Apolo, ó sea el Despacho de verano de S. M., en el R. Alc. de Madrid, en tiempo de Cárlos II. En el mismo Pal. le vió Carducci, que le cita en el primero de sus *Diálogos*, expresando que el cuadro original existia ya en su tiempo en el Pal. imperial de Viena, adonde pasó desde España, por regalo de Felipe II. — Consérvase dicho original en la Galería del *Belvedere* (número 21, cámara VI), y fué grabado por Steen y por Eissner.

139.—*La fábula de Leda.*

Alto 1,65. Ancho 1,93.—Lienzo.

Leda, hija de Thestio, rey de Etolia, y mujer de Tíndaro, rey de Esparta, fué amada de Júpiter, quien la sedujo trasformado en cisne, hallándose ella con sus esclavas en el baño. De esta union fueron hijos Pólux y Helena. La extremada belleza de ésta, realzada singularmente por la longitud de su cuello, semejante al del cisne, fué tal vez el orígen de la mencionada fábula, que, como todas las de la antigüedad, debió tener su significado. Está la hermosa princesa griega con el cisne en el regazo, al pié de un árbol, orilla de un lago, rodeada de doncellas, á quienes persiguen tambien por el agua otros cisnes, miéntras el Amor, sentado sobre la yerba, celebra en su lira el triunfo del rey del Olimpo.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Bóvedas del Tiziano.*— Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo. Pinturas que estuvieron á cargo de Mengs y se entregaron á La Calleja.—Este lienzo figuró como *de mano de Correggio* en el Invent. de los cuadros de Felipe II, formado en el año 1600 (*R. Alc. Pinturas colgadas en la guarda-joyas ; pieza* 2.ª) con la tasacion del pintor Pantoja.

El cuadro original, existente hoy en el Museo de Berlin (número 218), fué encargado por el duque de Mantua, Federico II, para regalarlo al Emperador, como refiere Vasari, y adornaba en el siglo XVII el Pal. imperial de Viena, segun atestigua Carducci (Diálogo 1.º). De allí pasó á la galería del Pal. de *Sans Souci,* y luégo á París, á la de Philippe Egalité, cuyo hijo, Luis de Orléans, mandó borrar la cabeza de Leda por hallarla *demasiado expresiva.* Esta parte del famoso cuadro fué repintada con grande habilidad por Schlesinger. Grabado por Duchange en 1711.

CORTONA (PIETRO BERRETTINI DA).—*Nació en Cortona* (*Toscana*) *el* 1.º *de Noviembre de* 1596; *murió en Roma el* 16 *de Mayo de* 1669. *Fué pintor, escritor y arquitecto.* (Escuela romana.)

Á la edad de 15 años salió de Florencia y dejó á su primer maestro Andrea Commodi, para trasladarse á Roma, donde se puso bajo la direccion del pintor florentino Baccio Carpi. Aunque las obras de Rafael, Miguel Angel y Polidoro, las estatuas antiguas y los bajo-relieves de la columna Trajana fue-

ron allí su principal estudio, quizá la misma vivacidad de su genio y el poder de su inventiva, en una época en que se estimaba más el pintar mucho y de prisa que el pintar bien, le condujeron al lastimoso amaneramiento que en el decurso del siglo XVII apresuró la decadencia de la escuela eclectista, ya casi extinguida. Pietro da Cortona vino á ser como el fundador de un nuevo y pernicioso estilo en Roma despues de la desaparicion de los Carraccis, del Baroccio y de sus discípulos. Fué su principal protector el cardenal Sacchetti, quien le presentó á Urbano VIII. Trabajó para este pontífice, y obtuvo el encargo de pintar para el palacio Barberini los frescos, que hoy constituyen su más preciada obra. Viajó por Lombardía y Venecia, volvió á Florencia, donde ejecutó obras para el palacio Pitti; regresó á Roma, y volvió á pintar algunos frescos, hasta que la gota le impidió entregarse á este género de pintura. Tambien dirigió allí algunas suntuosas construcciones, entre ellas la iglesia de San Martin, donde á su fallecimiento fué sepultado. Dejó al morir considerables riquezas y el grato recuerdo de un carácter afectuoso y noble, que le granjeó la estimacion de toda la culta sociedad romana.

140.—*El nacimiento del Hijo de Dios.*

Alto 0,51. Ancho 0,40.—Mármol.

Bajo un cobertizo de madera, al cual descienden entre nubes unos ángeles, está la Sagrada Familia, rodeada por los pastores que han acudido con sus dádivas á adorar al Hijo de Dios reciennacido. El fondo deja descubierto el mármol rojo en que está pintado el cuadro.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. Bóvedas; furriera de la difunta Reina madre.

141.—*Gladiadores romanos.*

Alto 2,32. Ancho 3,53.—Lienzo.

Simulacro de combate, en un anfiteatro, con espadas de madera, presidido por tres matronas, á cuyo lado hay dos hombres tocando trompetas para animar á los contendientes.

142.—*Fiesta en honor de Lucina y del dios Pan.*

Alto 2,37. Ancho 3,65.—Lienzo.

Instituyeron los romanos estas fiestas, llamadas *lupercales*, y en ellas fustigaban los hombres á sus mujeres

para que fuesen fecundas. La estatua de Pan alude á la virtud reproductiva de la naturaleza, de la cual era el dios, así como Juno presidia á los partos bajo el nombre de Lucina. Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja. Tiene el Invent. una nota marginal, por la cual consta que este cuadro pasó al Buen Retiro en 1777.—Se atribuia á la escuela de Andres Sacchi.

CORTONA (Escuela de).

143.—*Genios entre guirnaldas.*

Alto 1,12. Ancho 1,76.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.

CRESPI (Benedetto).—*Nació en Como y floreció en el siglo* XVII. (Escuela lombarda.)

De este pintor sólo se sabe, ademas del lugar de su nacimiento, que tuvo un hijo, llamado Antonio María, á quien enseñó la pintura; que fué tambien discípulo suyo Pietro Bianchi, al cual legó sus dibujos, y que los tres fueron conocidos con el nombre de *Iustini.* Su estilo es vigoroso y no carece de elegancia.

144.—*La Caridad romana.*

Alto 1,98. Ancho 1,44.—Lienzo.

Condenado un anciano á morir de hambre en una prision, la piedad filial inspiró á su hija Pepona el pensamiento de alimentarle con la leche de sus pechos. Descubriéronlo los jueces y perdonaron á la delincuente, erigiendo Roma después un templo á la piedad filial.—El padre anciano está representado de espaldas, con las manos atadas, sentado en una piedra, cubierta parte de su cuerpo con un manto rojo. Su hija, inclinada delante de él, está en actitud de aplicar á su boca el pecho, sosteniéndole la cabeza con la mano, y como aplicando el oido con sobresalto, temerosa de que el carcelero sor-

prenda su furtiva caridad. Cubre la espalda de la piadosa Pepona un pañizuelo listado en su borde. Al pié de ella hay un cepo, y un cartel con letras pegado al muro del calabozo, junto á una cadena. Figuras de tamaño natural.

C. L.

CRESPI (DANIELLO).—*Se le cree natural de Burto-Asizio (en el Milanesado), y nacido el año* 1590; *murió en* 1630. (Escuela lombarda.)

Fué su padre Giovan Battista Crespi da Cerano, distinguido discípulo del Procaccini; aunque no del todo exento de *manierismo*, enseñó á su hijo Daniel el estilo poderoso y grande á que él aspiraba, y el alumno aprendió tan de lleno la máxima progresiva, que siempre fué mejorando en sus obras, hasta el punto de aparecer en sus últimas composiciones émulo digno de los más insignes maestros. Sobresalió en el arte de agrupar las figuras, en la exactitud de las expresiones y de las actitudes, en lo vigoroso y empastado del colorido. Su composicion y su estilo son *carrachescos*.—Pintó mucho tambien al fresco. Dejó numerosas obras de pintura histórica y retratos, y á los 40 años murió en Milan, con toda su familia, de la asoladora y memorable peste del 1630. Un año ántes escribió su nombre en los soberbios frescos que representan la *Vida de San Bruno* en la iglesia de la célebre Cartuja de Garignano.

145.—*Jesucristo difunto, sostenido por la Vírgen.*

Alto 1,75. Ancho 1,44.—Lienzo.

La Madre dolorosa, arrodillada, y clavados los ojos con mortal angustia en el cielo, hosco y entenebrecido, procura levantar del suelo el divino cadáver para colocarlo en su amoroso regazo. Un ángel á su lado llora la muerte del Redentor. Luz reconcentrada en el cuerpo de Cristo y en el semblante de María.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid.— *Sala de Capellanes.*

J. DE LA PINT.—F. L.

CRESPI (Estilo de Daniello).

146.—*La flagelacion de Nuestro Señor.*

Alto 1,29. Ancho 1.—Tabla.

Está Jesucristo entre dos sayones; uno de ellos le ata fuertemente las manos á la espalda, y el otro vuelve el brazo, como para darle una bofetada. Figuras de medio cuerpo y tamaño natural.

Procede del R. Monast. de San Lorenzo. En el antiguo catálogo de este R. Museo figuraba como de P. Tibaldi.

DANIELE DI VOLTERRA.—Véase VOLTERRA.

DOMENICHINO (DOMENICO ZAMPIERI, *llamado* EL).—*Nació en Bolonia*, *en Octubre de* 1581; *murió en Nápoles en Abril de* 1641. Fué pintor y arquitecto. (Escuela boloñesa.)

Su primer maestro fué Dionisio Calvaert, denominado en Italia *il Fiammingo;* de su escuela pasó á la de los Carraccis, que era la de su verdadera vocacion, atendido lo mucho que sobresalió en ella; trasladado á Roma, Annibal Carracci le empleó en la decoracion de la galería Farnesio, y le cobró tanto afecto, que le recomendó con gran interes á varios cardenales y prelados, los cuales le encargaron obras. El cardenal Ludovisi, electo papa con el nombre de Gregorio V, se declaró su protector y le nombró arquitecto de la Cámara apostólica; pero murió á los dos años, y quedó Zampieri de nuevo privado de arrimo, expuesto á la sañuda envidia de los émulos, que en aquellos tiempos obligaba no pocas veces á recelar asechanzas contra la vida, á hurtar el cuerpo y expatriarse haciendo costosos viajes; y precisado á mendigar el sustento de su desgraciada familia, aceptando mezquinos ofrecimientos. La vida de sinsabores que le llevó de Roma á Bolonia ántes de llamarle á su corte Gregorio V, le condujo de Roma á Nápoles despues de fallecido su protector. Ignorante quizá de la mala suerte que habia cabido allí al Guido, al Gessi y á otros pintores de su misma escuela, perseguidos cruelmente por los maestros napolitanos de la escuela contraria, aceptó el partido que le hicieron los diputados de la capilla de San Javier de Nápoles para que la decorase con obras suyas. Los odiosos tiros que le asestaron hallándose en esta ocupacion acibararon su existencia, ya harto trabajada, y su carácter, tímido y melancólico de suyo, le condujo á un estado de postra-

cion, que hizo á muchos sospechar, y entre ellos á su propia mujer, que le hubiesen envenenado. Murió á los 59 años de edad, y fué decorosamente sepultado en la catedral de Nápoles.— Su dibujo es correcto; sus figuras se recomiendan por la expresion y el individualismo que las anima. En sus composiciones hay una sencillez que no carece de cierta grandeza; pero en los cuadros al óleo su *modo de hacer* es algo pesado y seco, y no es la inventiva su dote más brillante, porque á menudo tomó sus composiciones de otros maestros, como se verificó en su famosa *Comunion de San Jerónimo*, de la galería Vaticana, que es una fiel imitacion de otra obra de Agostino Carracci. Como *fresquista*, su pincel fué notablemente libre y ligero.

147.—*San Jerónimo escribiendo en el desierto.*

Alto 1,84. Ancho 1,29.—Lienzo.

La aparicion de dos ángeles interrumpe los trabajos del santo Doctor, que está arrodillado y medio envuelto en un manto rojo, escribiendo sobre un peñasco. Á sus piés hay varios libros y un leon.—Figura de tamaño natural.

148.—*El sacrificio de Abraham.*

Alto 1,47. Ancho 1,40.—Lienzo.

El ara sobre que está Isaac es de piedras y troncos de arbustos. El santo Patriarca, vestido con una tunicela azul y manto encarnado, y bragas tambien rojas, va á descargar el golpe sobre su hijo; y un ángel mancebo, con alas y vestidura blancas, detiene su brazo y le señala el cordero que ha de sacrificar á Dios, ya satisfecho de su obediencia. Fondo, país con rocas, y en segundo término el cordero enredado en unas zarzas.

149.—*País.*

Alto 0,47. Ancho 0,56.—Lienzo.

Es una vasta llanura con colinas, montañas y lugares, cruzada por un rio, en que se bañan várias personas.

DOMENICHINO (Estilo del).

150.—*Las lágrimas de san Pedro.*

Alto 0,28. Ancho 0,21.—Cobre.

Está el Santo junto á una ventana, sentado al pié de un pedestal, con las manos una sobre otra y el rostro levantado al cielo con expresion de dolor.

El gallo que le hizo recordar su culpa aparece en el fondo, sobre un antepecho.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. *Retrete y gabinete.*—Clasificado como original.

DUGHET (GASPRE Ó GUASPRE), *llamado tambien* GASPAR PUSINO.—*Nació en Roma en Mayo de* 1613; *murió en la misma ciudad en igual mes de* 1675. (Escuela romana.)

Su padre, frances de nacion, llamado Jacques Dughet, se hallaba establecido en Roma, y habia casado una hija suya con el famoso pintor Nicolas Poussin. Descubriendo éste disposiciones para la pintura de paisaje en su cuñado Gaspar, se encargó de darle lecciones, y el alumno vivió tan estrechamente unido con él, que hasta tuvo á gala adoptar su mismo apellido. A los veinte años de edad era ya reputado hábil paisista: tan asiduo y provechoso estudio habia hecho del natural en los tres años que estuvo bajo la direccion de su cuñado. Dícese que para tener siempre á la vista las grandiosas líneas de la campiña romana, tenía alquiladas á un tiempo cuatro casas, dos en los puntos más elevados de Roma, otra en Tívoli y otra en Frascati. Pintó en Milan, Nápoles, Perusa y Florencia, y en todas partes dió á sus creaciones el mismo carácter grandioso que le inspiraron el Poussin y las vistas de Roma. Sus paisajes, embellecidos casi siempre con ruinas de fábricas antiguas, y dispuestos de una manera que casi llamariamos convencional, segun cierto órden invariable de montañas, edificios, grupos de arboledas y nubes, etc., constituyen el tipo de lo que se llama generalmente *paisaje histórico*, muy en boga ántes de la escuela *realista* moderna.—Pintaba Dughet con tanta facilidad, que hubo dias en que comenzó y terminó un país de gran tamaño, con todos sus accidentes y áun con sus figuras. En éstas solia ayudarle Nicolas Poussin.

151.—*País.*

Alto 0,49. Ancho 0,66.—Lienzo.

Efecto de tempestad. Un rayo se desprende de las nubes, iluminando con siniestro resplandor todos los

objetos. Los pastores abandonan su rebaño y huyen espantados; uno de ellos se deja caer de bruces en tierra. El huracan agita los árboles del bosque. En el fondo descuella un caserío ó monasterio con una maciza torre, y al pié se ve un puente sobre un rio.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.— Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Cuarto del Infante don Gabriel.

C. L.

152. —*País.*

Alto 0,74. Ancho 0,98.—Lienzo.

Terreno de montaña, con árboles y cascadas. El orage agita los árboles del bosque, y acaba de tronchar un tronco seco á la derecha del espectador. Á la izquierda, por un angosto sendero, sube un hombre hácia una meseta de la montaña, donde hay otros que han encendido una hoguera.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.— olec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Cuarto del Sumiller.

153.—*País.*

Alto 0,76. Ancho 1,30.—Lienzo.

Sitio montuoso y ameno, cortado por hermosos grupos de árboles. Á lo léjos se ve una poblacion, de la cual baja un rio caudaloso, cuyo curso interrumpen dos pintorescas cascadas. En primer término está la Magdalena, echada en un ribazo, adorando la cruz, y á la orilla del rio un pastor con vacas.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef. Pieza donde estuvo la escalera de mármoles.—Colec. de Cárlos III. Pieza 2.ª *de azulejos.*

C. L.

154.—*País.*

Alto 0,73. Ancho 0,96.—Lienzo.—(Compañero del N.° 155.)

Una cadena de montañas y bosques, coronada de nubes, se extiende por la derecha hasta perderse en

la azulada cortina del horizonte. Al pié corre un caudaloso rio, que baja por el centro del cuadro hasta el primer término. Tiéndese la campiña á la izquierda, cortada por altozanos y grupos de árboles. Un rebaño en segundo término pasta á la orilla del rio en la verde meseta de un extenso ribazo. Más léjos se ve una pequeña poblacion con fuertes muros. Un pastor en el primer plano está echado sobre la yerba.

Colec. de Felipe V, Pál. de San Ildef. Pieza llamada *de la Chimenea.*—Coleccion de Cárlos III, en el mismo Pal.— *Pieza de vestir.*

155.—*País.*

Alto 0,74. Ancho 0,98.—Lienzo.—(Compañero del N.° 154.)

Sitio montuoso y agreste. En lontananza se ve un caserío con torres, dominando una vega, y una cordillera que se extiende hasta perderse de vista en las azules ráfagas del celaje. En el centro hay un rio con dos cascadas. Á la izquierda baja rápidamente un camino, y en él se ven dos figuras.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef. Pieza donde estaba la cama de repuesto.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Pieza donde dormia el Sumiller.

C. L.

FALCONE (Angelo ó Aniello).—*Nació en Nápoles en el año* 1600; *murió en* 1665. (Escuela napolitana.)

Este pintor, llamado por antonomasia *el Oráculo de las batallas* (*l'Oracolo delle battaglie*), fué discípulo de Ribera el *Spagnoletto.* Habiendo sido capitan de la famosa *Compañía de la Muerte*, durante la sedicion de Massaniello, tuvo que refugiarse en Francia despues de aquella trágica dictadura de siete dias, y en París tuvo frecuentes ocasiones de lucir su brillante ingenio. Su estilo es el propio de un naturalismo inspirado; su toque fogoso y libre; su colorido ricamente esmaltado.—Fué maestro de Salvator Rosa.

156.—*Batalla.*

Alto 1,33. Ancho 2,15.—Lienzo.

Representa una encarnizada refriega entre romanos y bárbaros, alternando unos y otros en la suerte de vencedores y vencidos. Cubren el campo los cadáveres, los grupos de los combatientes, los jinetes y peones, los despojos y las enseñas. En todas partes reina la confusion, el enojo y el espanto. Á la derecha descuellan las ruinas de un templo antiguo, y algunos de sus esculpidos fragmentos sirven de duro lecho á los guerreros que yacen en tierra muertos.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Pieza 2.ª del cuarto bajo.

157.—*Combate entre turcos y cristianos.*

Alto 0,89. Ancho 1,28.—Lienzo.

Un turco, montado en un caballo blanco, escapa con la lanza en la diestra y en la izquierda la adarga, volviendo la cara atrás. Síguele otro, montado en un caballo castaño, el cual se vuelve tambien para disparar una saeta á un soldado cristiano armado que le persigue y le tira un pistoletazo. En el campo se ven hombres y caballos heridos y muertos, piezas de armadura, banderas, atabales, etc.; y á lo léjos una encarnizada refriega entre los dos ejércitos cristiano y musulman.

Aunque desemejante este cuadro del anterior en el colorido y en el empaste, como en otras cualidades, se ha respetado la antigua tradicion que los supone ambos de un mismo autor.

FENOLLO (Paolo).

No hay más noticia de este pintor italiano que su firma, puesta en el siguiente cuadro.

158.—*Viaje de Baco.*

Alto 2,28. Ancho 3,62.—Lienzo.

Unos faunos tiran de su carro, y le rodean grupos de mancebos y bacantes, que llevan tirsos y racimos y van bailando bulliciosamente.—Figuras de tamaño natural.

FIORINI (*atribuido á* GIOVAN BATTISTA). (Escuela boloñesa.)

Este pintor boloñes floreció á fines del siglo XVI. Dícese que, á pesar de su aficion á los grandes maestros venecianos, no consiguió jamás ser buen colorista, por lo cual se unió con César Aretusi, que sobresalia en esta dote, y asi, componiendo él y pintando su compañero, lograron ambos una reputacion que no hubieran conseguido separados.

159.—*La Caridad.*

Alto 1,50. Ancho 1,18.—Lienzo.

La matrona que la representa está dando el pecho á un niño, y en la mano izquierda tiene una manzana, con que brinda á otros dos.—Figuras de tamaño natural.

FRACANZANO (CESARE), *llamado por el Celano* CESARE FREGANZANO.—*Nació en Nápoles, no se sabe en qué año; murió en* 1657. (Escuela napolitana.)

Se cree que formó parte de la célebre *Compañía de la Muerte*, que sostuvo contra la dominacion española en Nápoles la causa del alucinado Masaniello. Cultivó el género histórico y el paisaje.—Es un buen pintor naturalista, que se asemeja en el estilo al Solimena.

160.—*Dos luchadores.*

Alto 1,56. Ancho 1,28.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.—Firmado.

FURINI (FRANCESCO).—*Nació en Florencia por los años de* 1600 *á* 1604; *murió en* 1646 *ó* 1649. (Escuela florentina.)

El Sciameroni le supone hijo de Filippo Furini y discípulo de su padre, del Passignano y de Matteo Rosselli. Formóse principalmente en la

escuela de este último, donde tuvo por condiscípulos á Giovanni di San Giovanni (vulgarmente llamado Manozzi) y al volterrano Baldassare Franceschini, excelentes pintores de retratos. Estuvo asociado en Roma á las obras de su compañero San Giovanni. Pasó luego á Venecia, y á la edad de 40 años abrazó el estado eclesiástico y le dieron el curato de Sant-Ansano, en el Mugello. Imitó al Guido y al Albano. Desplegó notable ciencia como dibujante, variando oportunamente la expresion y los caractéres. Su pincel es gracioso y delicado, y se complace en el desnudo.

161.—*Lot y sus hijas.*

Alto 1,23. Ancho 1,20.—Lienzo.

(*Génesis*, cap. XIX.) Una de ellas, vuelta de espaldas, con un precioso jarro en una mano, presenta con la otra á su padre una copa llena de vino; su hermana, en ademan persuasivo, separa el manto que cubre el pecho al anciano, y fija en él la mirada, como para seducirle. El padre las abraza á ambas.—Figuras de tamaño natural y más de medio cuerpo.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja. —En el Invent. de dicha Colec. se atribuyó á la *escuela de Correggio.*

F. L.

GAETANO (Scipion).—Véase Pulzone.

GAGLIARDI (Filippo). (Escuela romana.)

No hay más noticia de este pintor que la que se colige de la firma del siguiente cuadro, es decir, que fué romano y floreció á mediados del siglo XVII. Su estilo revela que aprendió en la misma escuela donde se formó Viviano Codágora.

162.—*Interior de la iglesia de San Pedro en Roma.*

Alto 2,10. Ancho 1,56.—Lienzo.

Firmado, *Philippus Gagliardus Romanus pinxit*, 1640.

GENNARI (Benedetto).—*Nació en el estado de Bolonia por los años de* 1633; *murió en aquella capital en* 1715. (Escuela boloñesa.)

Fué discípulo y áun imitador de su tio, el Guercino. Sus talentos y noble carácter le granjearon la estimacion de varios soberanos. Sirvió en In-

glaterra á Cárlos II, y fué primer pintor del rey Jacobo, y en Italia no pocos príncipes dieron honrosa y lucrativa ocupacion á sus pinceles. Fué sepultado en la iglesia de San Niccolò degli Alberi. En sus composiciones se advierte gran sencillez; carácter simpático en sus cabezas; toque fácil; colorido vigoroso y del todo güerchinesco.

163.—*San Jerónimo consultando con un hebreo su version de la Sagrada Escritura.*

Alto 0,98. Ancho 1,37.—Lienzo.

Figuras de medio cuerpo y tamaño natural.

GENTILESCHI (Orazio).—*Nació en Pisa en Julio de* 1562; *murió en Inglaterra en* 1646. (Escuela florentina.)

Aprendió á dibujar con su hermano uterino Aurelio Lomi. Despues de adquirir cierta práctica en el manejo de los colores, pasó á Roma, donde muy en breve la dulzura de su estilo cautivó á los más elevados personajes de la corte pontificia. En el año 1621 se trasladó á Génova con muy ventajosos partidos que le hicieron los embajadores de aquel Estado, y allí ejecutó obras para Saboya y Francia, para el último de cuyos países se le hizo asimismo muy buen trato, que aceptó, permaneciendo allí dos años. Establecióse luégo en Inglaterra, con 500 libras esterlinas anuales de pension, que le pagaba el Rey, además del valor de sus obras; y allí terminó sus dias, á los 84 años, siendo sepultado en la capilla de la Reina, bajo el mismo altar mayor. Tuvo una hija, llamada Artemisa, excelente pintora, que sobresalió en los retratos, y además un hijo, de nombre Francesco, regular pintor, que murió muy jóven.

164.—*Asunto místico.*

Alto 2,56. Ancho 1,70.—Lienzo.

La Vírgen, coronada por dos ángeles, tiene en su regazo al niño Jesus, que bendice á una santa mártir, postrada á sus piés, á cuyo lado se ve en el suelo un libro y una espada. Á la derecha está san José, apoyando la mejilla sobre la mano izquierda, y al lado opuesto un niño con las manos en actitud de orar.—Figuras de tamaño natural.

165.—*Moisés salvado de las aguas del Nilo.*

Alto 2,42. Ancho 2,81.—Lienzo.

Termutis, hija de Amenofis, uno de los Faraones, yendo á bañarse al rio, acompañada de sus doncellas, vió, como perdida en un carrizal, una cestilla. Mandó recogerla, y destapándola, encontró en ella con la mayor sorpresa un niño reciennacido, que daba vagidos, y reconoció con compasion que era de los hijos de los hebreos, que su padre Faraon queria exterminar.

La princesa egipcia, prendada de las gracias del niño, decide salvarle. Una de las doncellas le presenta la hermana de Moisés, que se habia quedado retraida, observando el paradero de la estratagema empleada por su madre, y que ahora, viendo la piadosa resolucion de Termutis, se atreve á suplicar que le permita ir en busca de una mujer hebrea que crie al niño.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Antonio.

C. N. — F. L.

GENTILESCHI (Artemisia).—*Nació en Pisa en* 1590; *murió en* 1642. (Escuela florentina.)

Queda ya indicado que fué hija del pintor pisano Orazio Gentileschi y que sobresalió en los retratos. Tambien tomó lecciones de Guido, y ejecutó notables cuadros de historia, frutas y flores. Se casó con P. Ant. Schiattesi, y no ménos brilló por su hermosura que por su talento. En sus obras se advierte la tendencia á imitar á los grandes maestros de la escuela eclectista y el detenido estudio que hizo del Domenichino. Sus composiciones son naturales, la expresion de sus figuras enérgica, y los paños plegados con grandiosidad. Murió en Lóndres, dejando á su padre ya octogenario.

166.—*Retrato de mujer.*

Alto 0,60. Ancho 0,47.—Lienzo.

Está de frente. Color moreno, cabello negro: edad, 34 años próximamente. Corpiño negro, camisa fruncida

de escote cuadrado, y mangas acuchilladas de listas encarnadas y pajizas. En una mano una urraca, en cuyo pico mete el dedo, y sobre la mesa que tiene delante, un pichon blanco y negro y tres claveles.—Figura de medio cuerpo.

Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef. Cuarto del Príncipe.—Procedente de la galería de doña Isabel Farnesio.

167.—*El nacimiento de san Juan Bautista.*

Alto 1,84. Ancho 2,58.—Lienzo.

«Entre tanto le llegó á Elisabeth el tiempo de su alumbramiento, y dió á luz un hijo..... El dia octavo vinieron á la circuncision del niño, y llamábanle Zacharías..... Al mismo tiempo preguntaban por señas al padre del niño cómo queria que se le llamase. Y él, pidiendo la tablilla ó libro de memorias, escribió así: Juan es su nombre.» (San Lúcas, I, 59-63.)

Cuatro mujeres cuidan del reciennacido: una, arrodillada en el suelo, introduce la mano en un lebrillo, como para probar el temple del agua; otra está como en actitud de llevarse una palancana; otra, sentada en postura de reposo, tiene los pañales y la faja; y la última va á introducir en el baño al santo Niño. Á la izquierda, en segundo término, está santa Isabel en su lecho, asistida por otra mujer, y Zacarías, al lado, está escribiendo en su tablilla el nombre que han de poner al Precursor. Fondo, construccion greco-romana, con un arco grande que conduce á un terrado y abre vistas al campo.—Figuras de tamaño natural. Firmado.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Capilla de la calle del Tesoro.

GERINO DA PISTOJA.—*Floreció en los siglos* XV *y* XVI. (Escuela de la Umbría.)

Fué, segun el Vasari, discípulo de Pietro Peruggino, y trabajó mucho

con el Pinturicchio; pero el docto Passavant le clasifica como de órden inferior entre los alumnos de aquel gran maestro. Vivia en el año 1520.

168.—*La Vírgen y san José adorando al niño Dios.*

Alto 0,63. Ancho 0,48.—Tabla.

Está el niño Jesus echado sobre las rodillas de su santa Madre, que le contempla extática, levantando delicadamente con ambas manos el lienzo que le cubria, y dejando descubierto su cuerpecito, reclinado en una pequeña almohada verde ribeteada con una cinta amarilla, en que se ve una leyenda simulada de caractéres caprichosos. Tiene el divino Infante una bola trasparente en la mano, y clava la vista en el semblante de su Madre. Lleva ésta en la cabeza un paño amoratado, listado de oro, que cae sobre su espalda y le cubre parte del pecho, y un palio azul á la antigua, prendido al hombro izquierdo con un camafeo que representa el ave fénix. San José, de frente, con las manos cruzadas al pecho, contempla con religiosa ternura al Dios niño. Entre san José y la Vírgen asoman en segundo término, en disposicion simétrica, el buey y la mula. Fondo, país peñascoso con un rio, y en lo alto de una roca está san Francisco recibiendo las sagradas llagas de un crucifijo que se aparece en el cielo con alas rojas de serafines. Cerca del rio un pastor guarda su ganado, y á la orilla del agua hay una poblacion, con un puente entre dos torreones, por el cual pasan un jinete en un caballo blanco y un caminante á pié. En la orilla opuesta beben unos ánades.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Malamente atribuido á Pietro Peruggino en el *Prontuario* de aquella galería.

F. L.

GESSI (Francesco).—*Nació en Bolonia, en* 1588; *murió en* 1649. (Escuela boloñesa.)

Fué de noble estirpe, pero de carácter tan frívolo en su primera juventud, que ningun partido pudieron sacar de él ni el Calvaert ni el Cremonini, sus primeros maestros de dibujo. El Guido fué quien logró fijarle, cambiando completamente su índole é inspirándole una ciega aficion al arte. A éste procuró imitar cuando le acompañó á Roma, y trabajó en su compañía. Pasó luégo á Nápoles, donde vivió disgustado por las persecuciones de sus émulos, y donde, entregándose á la intemperancia, murió por abandono. La rara habilidad con que imitaba al Guido hizo que éste le confiase muchas de sus obras á medio concluir, y le valió el dictado de *segundo Guido*. Los cuadros del último período de su vida aparecen, sin embargo, muy descuidados.

169.—*Cupido.*

Alto 1,01. Ancho 0,80.—Lienzo.

Tiene un arco en la mano derecha, apoyando el brazo en una piedra, y en la izquierda una flecha, que pica una paloma.—Figura de tamaño natural.

GIAQUINTO.—Véase Corrado.

GIORDANO (Luca).—*Nació en Nápoles en* 1632; *murió en la misma ciudad en Enero de* 1705. (Escuela napolitana.)

Su padre, Antonio Giordano, era un pintor adocenado, que, sin embargo, viendo las disposiciones del hijo, tuvo el acierto de ponerle á estudiar con un buen maestro. Eligió á Jusepe Ribera, el *Spagnoletto*, y permaneció el adolescente bajo su direccion nueve años, al cabo de los cuales pasó á Roma, donde le sedujo el pintar franco y desenfadado de Pietro da Cortona, que estaba con su funesta escuela acelerando la decadencia del arte. Auxilió á éste en sus obras, y visitó después á Florencia, Bolonia, Parma y Venecia, copiando las obras de los grandes maestros, principalmente las del Veronés. Debió á la multitud de copias que hizo una ejecucion tan rápida y fácil, que ningun artista de su tiempo pintaba con mayor presteza. Esta prodigiosa expedicion era una verdadera granjería para su padre, el cual, movido de reprensible codicia, continuamente le instaba con el *fà presto* (acaba pronto), que vino á ser con el tiempo el mote del jóven. Vuelto á Roma, permaneció en la ciudad de los Césares otros tres años, durante los cuales dícese que copió más de diez veces las *loggias*

de Rafael, y más de doce la famosa *batalla de Constantino*, la galería Farnesio y otras obras; pero suspirando por los lienzos y frescos del Veronés, que no podia olvidar, volvió á Venecia. Satisfecha su pasion, dirigióse de nuevo á Florencia á estudiar las producciones del Vinci, del Buonarotti, del Sarto y otros. Por tercera vez se detuvo en Roma, y regresó á su país natal, donde se estableció y contrajo matrimonio. Allí se entregó, auxiliado por su maravillosa retentiva, á imitar, ó más bien á falsificar los cuadros de los grandes maestros que habia estudiado, ejecutando en tablas y lienzos viejos obras que habian de pasar á los ojos de los poco inteligentes por originales de Ticiano, Tintoretto y tantos otros. Otra vez tuvo que pasar á Florencia, estimulado por los favores del Gran Duque de Toscana, y allí pintó la cúpula de la capilla Corsini, en la iglesia del *Carmine*. Puede decirse que ya en aquella época los encargos más productivos de toda Italia eran para Giordano. Movido Cárlos II, de España, del deseo de tener en su corte al pintor extraordinario que tanta boga habia alcanzado, y de quien referian prodigios de ingenio y desempeño los españoles procedentes de Nápoles, le invitó á venir á Madrid. Aceptó, y llegó acompañado de un hijo suyo, de su yerno y de dos discípulos; y las desusadas distinciones que desde luego le hizo el Monarca contribuyeron á quitar la vida de pesadumbre á Claudio Coello, que se vió por él desairado. Es extraordinario el número de las obras que dejó Giordano en España. Las más notables son los frescos que ejecutó en la escalera principal y en diez de las bóvedas de la iglesia del Monast. del Escorial (los que concluyó en *solos dos años!*); el que pintó en la bóveda del *Cason* del Retiro, que es verdaderamente su *capo d'opera;* la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo; la de la capilla del Pal. nuevo de Madrid; la cúpula y bóveda de Nuestra Señora de Atocha, donde terminó la obra comenzada por Herrera el mozo, lo mismo que verificó en la iglesia de San Antonio de los Portugueses con el fresco pintado antes por Rici y Carreño. Miéntras ejecutaba estas últimas obras, despachó multitud de cuadros al óleo, pintados unos para el Rey, y otros para los templos de dentro y fuera de Madrid, y para particulares. Puede asegurarse que apénas hay una poblacion de mediana importancia en España que no posea cuadros de *Jordan*. – Por muerte de Cárlos II (en 1700) se suspendieron los encargos de la Casa Real; pero vino Felipe V, y encargó al artista predilecto de los aficionados de la época un juego de cuadros para su abuelo el rey de Francia, Luis XIV. Concluidos éstos, regresó Giordano á su patria por Barcelona, Génova, Florencia y Roma, ejecutando al paso en estas capitales várias obras, y mereciendo del papa Clemente XI la honrosa distincion de poder entrar en su palacio con espada, capa y anteojos. En Nápoles volvió á verse asediado de encargos, que no le permitieron disfrutar del descanso y quietud que necesitaba. Allí murió, en 4 de enero de 1705, á los 75 años de edad. «Lúcas Jordan, dice Cean Bermudez, no pintó ninguna cosa absolutamente mala, pero ninguna perfectamente buena. Floreció en un tiempo en que ya no se apreciaba la sencillez, la exactitud ni la filosofía, y arrastrado del mal gusto que reinaba entónces en la poesía y en la literatura, introdujo en sus composiciones la oscuridad de las alegorías, la mezcla de historia y mitología, y la confusion de mil figuras reales, fingidas y fabulosas, etc.» — Es doloroso ver cómo abusó este

pintor de los medios extraordinarios de que le dotó la naturaleza, los cuales aparecen en toda su brillantez en los frescos de *San Martino* de Nápoles y en el del *Cason* del Buen-Retiro, haciendo deplorar amargamente que, ya que al vigoroso estilo de los maestros napolitanos *naturalistas* que le precedieron hubiera de retirar la moda sus favores, no imitáran los discípulos de Giordano aquellas páginas, tan sorprendentes por su ejecucion técnica, por su armonía, y por la valiente difusion de una atmósfera de átomos de oro.

170.—*Abraham oyendo las promesas del Señor.*

Alto 0,66. Ancho 1,80.—Lienzo.

Está el santo Patriarca prosternado en un monte, y Dios le muestra los reyes de su descendencia que gobernarán el pueblo de Judá. Sara, en segundo término, junta las manos maravillada y bendice al Señor. (*Génesis*, cap. XVII.)

171.—*Abraham adorando á los tres ángeles.*

Alto 0,65. Ancho 1,68.—Lienzo.

Tres ángeles, en traje de peregrinos, se aparecieron á Abraham estando sentado á la puerta de su tienda, en el valle de Mambré, y hospedados y agasajados por el santo Patriarca, le prometen un hijo en su anciana mujer Sara. (*Génesis*, cap. XVIII.)—Figuras de medio cuerpo.

172.—*Lot embriagado por sus hijas.*

Alto 0,58. Ancho 1,54.—Lienzo.

(*Génesis*, cap. XIX.) Una de las hijas de Lot vierte á su padre el vino en la boca con una concha.

173.—*El sacrificio de Abraham.* (Imitando á Salvator Rosa.)

Alto 0,84. Ancho 1,22.—Lienzo.

Un ángel mancebo se aparece al Patriarca y detiene

su brazo al ir á consumar el sacrificio. Fondo, país quebrado.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Comedor de la Infanta.

174.—*Agar repudiada.*

Alto 1,75. Ancho 1,40.—Lienzo.

Como viese Sara que el hijo de Agar, la egipciaca, se burlaba de su hijo Isaac y le perseguia, dijo á Abraham: «Echa fuera á esta esclava y á su hijo.....» Levantóse pues Abraham de mañana, y cogiendo pan y un odre de agua, púsolo sobre los hombros de Agar y despidióla. (*Génesis*, XXI.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Comedor de la Infanta.

175.—*Agar é Ismael abandonados.*

Alto 0,93. Ancho 0,73.—Lienzo.

(*Génesis*, cap. XXI.) Medias figuras de tamaño natural.

176.—*Isaac y Rebeca.*

Alto 0,84. Ancho 1,22.—Lienzo.

«Isaac, despues de haberle contado el criado cuanto habia hecho, la hizo entrar (á Rebeca) en el pabellon de Sara, su madre, y la tomó por mujer, y la amó en tanto grado, que se le templó el dolor que la muerte de su madre le habia causado.» (*Génesis*, XXIV.)

Ha representado el autor el momento en que Isaac da á Rebeca la mano de esposo. Gente y animales rodean la escena. Fondo, país montuoso.

177.—*Viaje de Jacob á la tierra de Canaan.*

Alto 0,59. Ancho 0,84.—Cobre.

Huye Jacob de casa de Laban con sus dos mujeres, llevando consigo toda su hacienda, sus ganados y cuanto habia adquirido en Mesopotamia. (*Génesis*, cap. XXXI.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Dormitorio del Rey.

178.—*Lucha de Jacob con el ángel.*

Alto 2,51. Ancho 1,12.—Lienzo.

Jacob, despues de haber pasado el vado de Jaboc, con su familia y con los presentes que llevaba para ir á reconciliarse con su hermano Esaú, lucha con el personaje misterioso que se le apareció en la soledad ántes de rayar el alba. (*Génesis*, cap. XXXII.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Comedor de la Infanta.—Con esta nota marginal en el Invent.: *Retiro.*

179.—*El cántico de la profetisa.*

Alto 0,58. Ancho 0,84.—Cobre.

María, hermana de Aaron, y todas las mujeres de Israel, entonan el cántico de accion de gracias al Señor despues del paso del mar Rojo. (*Exodo*, cap. XV.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso del dormitorio del Rey.

180.—*Samson luchando con el leon.*

Alto 0,95. Ancho 1,42.—Lienzo.

Despedaza el forzudo nazareo á la tremenda fiera que le salió al encuentro en el camino de Thamnatha. (*Jueces*, cap. XIV.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de la Infanta.

181.—*Samson luchando con los filisteos.*

Alto 0,63. Ancho 1,60.—Lienzo.

(*Jueces*, capítulos XV y XVI.) Medias figuras.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Antonio.

182.—*David vencedor de Goliat.* (Imitacion del estilo de Sebastian del Piombo.)

Alto 0,95. Ancho 1,05.—Lienzo.

El jóven pastor empuña con la diestra la espada del

gigante, y con la izquierda tiene asida por los cabellos su enorme cabeza, descansando sobre una mesa, en la cual se ve la honda y la piedra que le han dado la victoria. Vuelve la cabeza, como para mirar al soldado que está detras de él admirado del prodigio, y armado á usanza del siglo xv.—Medias figuras, de tamaño natural.

Ha pasado hasta ahora este cuadro por original del Giorgione; pero creemos evidente para todo conocedor la atribucion que hoy le damos.

183.—*Bethsabé en el baño.*

Alto 2,19. Ancho 2,12.—Lienzo.

«Entre tanto sucedió que un dia, levantándose David de su cama, despues de la siesta, se puso á pasear por el terrado del palacio, y vió en otra casa de enfrente una mujer que se estaba lavando en su baño y era de extremada hermosura. Envió pues el Rey á saber quién era aquella mujer, y le dijeron que era Bethsabé, hija de Elione, mujer de Urías, hetheo.» (II, *Reyes*, xi, 2 y 3.)

Asisten á Bethsabé sus doncellas, una de las cuales la enjuga los piés. Á lo léjos, el rey David la contempla desde el terrado.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto del Infante don Luis.

184.—*Bethsabé saliendo del baño.*

Alto 2,56. Ancho 3,25.—Lienzo.

Está la bella esposa de Urías rodeada de sus doncellas, y á lo léjos se ve á David, que la está observando desde el terrado de su palacio.—Figuras de tamaño natural.

185.—*La prudente Abigail.*

Alto 2,16. Ancho 3,62.—Lienzo.

Sale al encuentro de David, y socorriendo el hambre á sus soldados, aplaca el enojo del impetuoso caudillo, justamente irritado contra Nabal por haberse negado á contribuir al sostenimiento de su hueste. (I, *Reyes*, XXV.)

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid y Buen Retiro. Decoró en aquel la antecámara de la Princesa.

186.—*El sueño de Salomon.*

Alto 2,46. Ancho 3,62.—Lienzo.

«Salomon, afianzado que hubo su trono, emparentó con Faraon, rey de Egipto..... Amó al Señor y siguió los preceptos de David, su padre..... Partió para Gabaon, á fin de ofrecer allí sacrificios..... Y apareciósele el Señor por la noche en sueños, diciendo: Pide lo que quieres que yo te otorgue. Respondió Salomon..... Da á tu siervo un corazon dócil para que sepa hacer justicia y discernir entre lo bueno y lo malo.....» (III, *Reyes*, capítulo III.)—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de tribuna y trascuartos.

187.—*El juicio de Salomon.*

Alto 2,48. Ancho 3,57.—Lienzo.

«La mujer que era madre del hijo vivo clamó al Rey (porque se le conmovieron sus entrañas por amor á su hijo): Dale, te ruego, oh Señor, á ella vivo el niño, y no le mates. Al contrario, decia la otra: Ni sea mio ni tuyo, sino divídase. Entónces el Rey pronunció esta sentencia: Dad á la primera el niño vivo, y ya no hay que matarle, pues ella es su madre.» (III, *Reyes*, cap. III.) —Figuras de tamaño natural.

Tiene la misma procedencia que el anterior.

188.—*El sueño de san José.* (Imitando al Correggio.)

Alto 0,62. Ancho 0,48.—Tabla.

Duerme el santo Patriarca recostado sobre una mesa, teniendo al pié una esportilla con las herramientas de carpintero, y aparécesele entre nubes, con un coro de ángeles, el Padre Eterno que le tranquiliza en sus celos. En el fondo se ve á la Vírgen arrodillada en un reclinatorio.

C. L.

189.—*El sueño de san José.*

Alto 3,07. Ancho 3,74.—Lienzo.

Aparécesele Dios, con varios ángeles, para disipar sus celos, revelándole ser obra del Espíritu Santo el prodigio que se ha obrado en el seno de la purísima Vírgen.—Figuras de gran tamaño.

190.—*La Degollacion de los Inocentes.*

Alto 2,35. Ancho 3,25.—Lienzo.

«Entre tanto Heródes, viéndose burlado de los magos, se irritó sobremanera, y mandó matar á todos los niños que habia en Bethlehem y en toda su comarca, de dos años abajo, conforme al tiempo de la aparicion de la estrella, que habia averiguado de los magos.» (San Mateo, II.)

Los sicarios del rey Heródes arrebatan á los niños de los brazos de sus infelices madres para degollarlos. De una y otra parte se sostiene una lucha tremenda, ellos con el hierro, ellas con sus desesperados esfuerzos, empleando en defensa de sus hijos las uñas y los dientes. Fondo, recinto murado de Bethlehem.—Figuras de tamaño natural.

191.—*Sacra Familia.* (Imitando á Rafael.)

Diámetro 1,04.—Tabla circular.

San Juan besa el pié al niño Jesus, que está echado en el regazo de su santa Madre. San José está detras mirándolos. Fondo, terreno montuoso y agua.

Colec. de Cárlos III, procedente de la Reina madre, doña Isabel Farnesio. Pal. nuevo de Madrid. Paso del dormitorio del Rey.

192.—*Sacra Familia.* (Imitando á Rafael.)

Alto 0,62. Ancho 0,48.—Tabla.

Jesus, apoyado en las rodillas de su Santa Madre, que está sentada junto á un pedestal, en medio de unas ruinas, da leccion de lectura al niño san Juan. Detras está santa Isabel contemplándolos. Al pié del pedestal hay un canastillo con ropa.

C. L.

193.—*La Vírgen con el niño Dios y san Juan.*

Alto 0,78. Ancho 1,04.—Lienzo.

Jesus, en el regazo de su santa Madre, bendice á san Juan, quien recibe la bendicion con mucho respeto, ofreciendo al Dios niño una taza con agua, símbolo del bautismo que más adelante habia de administrarle en el Jordan. Detras de la Vírgen está san José, apoyada la mejilla en la mano izquierda. Fondo, ruinas de un edificio y país con vista al mar.

Está firmado con monograma, imitacion de uno de los que solia usar Rafael de Urbino.

194.—*El beso de Júdas.* (Imitando el estilo flamenco antiguo.)

Alto 0,45. Ancho 0,66.—Cobre.

«Sobrevino un tropel de gente, delante del cual iba uno de los doce, llamado Júdas, que se arrimó á Jesus

para besarle. Y Jesus le dijo: ¡Oh Júdas! ¿con un beso entregas al Hijo del hombre?» (San Lúcas, xxii.)

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza de oratorio.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Piezas del despacho.

195.—*Pilato lavándose las manos.*

Alto 0,45. Ancho 0,66.—Cobre.—(Compañero del cuadro anterior.)

Despues de pronunciar su sentencia, de conformidad con la voluntad del pueblo, que pide la muerte de Jesus, presume con aquella purificacion externa sincerarse del pecado de derramar la sangre del Justo.

Tiene la misma procedencia que su compañero.

196.—*San Pedro arrepentido de su pecado.*

Alto 0,68. Ancho 0,70.—Lienzo.

197.—*Nuestro Señor llevando la cruz.*

Alto 0,77. Ancho 0,71.—Lienzo.

Busto con manos, de tamaño natural.

198.—*El Salvador cargado con la cruz.*

Alto 2,26. Ancho 1,56.—Lienzo.

199.—*La Venida del Espíritu Santo en lenguas de fuego.* (*Hechos de los Apóstoles*, cap. ii.)

Alto 0,59. Ancho 0,80.—Lienzo.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Retrete, ó sea gabinete particular del Rey.

200.—*La Asuncion.*

Alto 0,59. Ancho 0,80.—Lienzo.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Pieza llamada Retrete del Rey.

201.—*San Jerónimo.*

Alto 0,61. Ancho 0,81.—Lienzo.

El santo Doctor, en oracion sobre una peña, ve en un éxtasis la tremenda escena del juicio final.

202.—*San Antonio con el niño Dios.*

Alto 1,21. Ancho 0,93.—Lienzo.

Jesus acaricia al Santo, que le sostiene amorosamente entre sus brazos. Á la derecha, una mesa, y sobre ella una azucena y un libro.—Figuras de tamaño natural.

203.—*Santa Rosalía en contemplacion.*

Alto 0,81. Ancho 0,64.—Lienzo.

Tiene una corona de rosas, y en la mano derecha una azucena, símbolo de su virginidad.—Busto.

Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef. Primera pieza *de azulejos* (?).

204.—*Santa Agueda.*

Alto 0,84. Ancho 0,57.—Lienzo.

Busto con manos; tamaño natural.

Colec de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso del dormitorio del Rey.

205.—*San Francisco Javier.*

Alto 0,97. Ancho 0,71.—Lienzo.

Está representado el Santo adorando á Jesus en el crucifijo que tiene en la mano derecha. A su izquierda se ven, como emblemas de este retrato ideal, el bordon de peregrino y un globo, en que se marcan las regiones y mares que recorrió el santo misionero.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef. Atribuido en el respectivo *Prontuario* á un hijo del pintor Rusca.

206.—*Asunto místico.*

Alto 0,62. Ancho 0,77.—Lienzo.

Una santa aparece como libertada de un naufragio por mediacion de la Vírgen, ante la cual está de rodillas sobre una roca, á la orilla del mar. A su lado se ve un jóven que la sostiene por el brazo. A la izquierda hay un grupo de hombres y muchachos que la miran como con sorpresa.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Bóvedas; furriera de la difunta Reina madre.

207.—*Toma de una plaza fuerte.*

Alto 2,35. Ancho 3,43.—Lienzo.

Manda la expugnacion un rey, montado en un caballo overo, y á su lado un moro arrodillado le muestra la fortaleza rendida.—Figuras de tamaño natural.

No es fácil averiguar cuál de los innumerables hechos de nuestra reconquista, desde don Pelayo hasta los Reyes Católicos, quiso representar el autor, si bien, por la poca importancia que daba Giordano á los caractéres y accidentes históricos, es de suponer que lo mismo pintaria él á don Alfonso el Sexto sobre Toledo que á don Fernando el Santo sobre Sevilla.

208.—*Batalla de San Quintin.*

Alto 0,53. Ancho 1,68.—Lienzo.

Boceto de uno de los frisos de la Escalera principal del R. Monast. del Escorial.

209.—*Batalla y toma de San Quintin.*

Alto 0,53. Ancho 1,68.—Lienzo.

El Almirante gobernador de la plaza es conducido ante el Duque de Saboya, capitan general del ejército español.

Es tambien boceto de otra pintura del mismo friso.

210.—*Curcio arrojándose á la sima.*

Alto 2,89. Ancho 3,54.—Lienzo.

Habiéndose abierto en el foro de Roma, en tiempo de la república, una sima de fuego que amenazaba incendiar toda la ciudad, consultados los augures acerca del remedio, respondieron que amagaba á Roma un grande infortunio, el cual sólo podia conjurarse precipitándose en aquella sima un patricio. El jóven y magnánimo Curcio, inflamado de amor patrio, resolvió dar su vida por la república, y revestido con sus más lujosos arreos, montando un fogoso caballo, tomó la carrera y se lanzó dentro de la vorágine de fuego. Cerróse ésta al punto, y ningun daño afligió luego á la ciudad.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de tribuna y trascuartos. Formó parte de la dotacion del Buen Retiro.

211.—*Alegoría de la Paz.*

Alto 3,37. Ancho 4,14.—Lienzo.

El autor se propuso, sin duda, representar en este cuadro, al propio tiempo que una alegoría moral, el genio fecundo y la viva imaginacion del gran pintor flamenco, Pedro Pablo Rubens. Éste, á la izquierda del espectador, sentado sobre la espalda de la Discordia, que lanza furiosos alaridos, ejecuta en un lienzo una composicion simbólica de los beneficios de la paz. Las ideas que su mente le sugiere están expresadas en diferentes grupos y objetos, repartidos por la escena, sirviendo como de ornamento á la figura principal, que es una hermosa mujer desnuda, sentada en un trono, la cual, descansando en el brazo izquierdo, aleja de sí con el brazo derecho al furor de la guerra, que se deja ver en el fondo. Tambien tuvieron cabida en esta composicion, ademas de los beneficios que la paz propor-

ciona al artista, los males que la discordia ocasiona, y la vanidad humana, que suele ser causa de la discordia misma.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de la Infanta.—Descrito en el Invent. de 1772 de esta manera: *Representa á Rubens pintando una historia de Vénus*. Con esta nota marginal: *Ensenada*.

212.—*Alegoría.*

Alto 2,74. Ancho 4,41.—Lienzo.

Mesina, maltratada y abandonada por la Francia, después de haberla ésta ayudado á emanciparse de la casa de Austria en 1675, se acoge á España, y los genios de la Paz ahuyentan á la Discordia, que iba á despedazarla. Explica este asunto un soneto castellano escrito en la parte inferior del cuadro.—Figuras de tamaño natural.

213.—*Alegoría.*

Alto 1,94. Ancho 0,77.—Lienzo.

Una jóven, cubierta con un ropaje azul la parte inferior del cuerpo, marcha sobre una nube por encima del mar, cuya superficie agitan con sus soplos unos genios. Tiene el fuego en una mano, y en la otra una bolsa que destila agua. Parece simbolizar el aire y sus meteoros, y tambien pudiera representar la Aurora.—Figura de tamaño natural.

214.—*Alegoría.*

Alto 2,81. Ancho 0,68.—Lienzo.

Una jóven, que lo mismo puede representar la Verdad que la Pureza virginal, se acoge á una ara, como huyendo de las amonestaciones de un sacerdote idólatra, miéntras un ángel mancebo, fulminando rayos, hace huir á un guerrero armado, que tal vez quiere significar la fuerza material pagana.—Cuadro de decoracion.

215.—*Alegoría.*

Alto 2,79. Ancho 0,68.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Un guerrero armado, postrado ante una ara, ofrece sacrificios, á que contribuyen con sus ofrendas várias jóvenes coronadas. En lo alto una matrona y dos alas de águila cruzadas.

Estas alegorías son, sin duda, cuadros puramente decorativos, y no es hoy fácil explicar su sentido no sabiendo con qué ocasion se pintaron.

216.—*La diosa Flora.*

Alto 1,69. Ancho 1,05.—Lienzo.

Se la ve sentada, distribuyendo ramos y guirnaldas á varios genios que están en pié.

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. Piezas que seguian al *Cason.*

217.—*Hércules en la pira.*

Alto 2,23. Ancho 0,91.—Lienzo.

Temerosa Dejanira de verse pospuesta á Yole, de quien estaba prendado Hércules, envió á éste, como talisman para cautivarle, una túnica empapada en la sangre del centauro Neso, que habia muerto enamorado de ella. Púsosela Hércules, y al punto empezó á abrasarse; y no pudiéndose librar de aquel funesto presente, que se le habia adherido á la carne, levantó una pira sobre el monte Œta, y allí se entregó á las llamas. Su amigo Philoctétes recogió sus cenizas, y Júpiter le dió entrada en el Olimpo, desposándole con Hebe.

218.—*Muerte del centauro Neso.*

Alto 0,50. Ancho 0,40.—Lienzo.

Habiéndose enamorado de Dejanira, la robó, so pretexto de ayudarla á vadear un rio, y escapó con ella;

pero Hércules, marido de la robada, le asestó desde la orilla opuesta una flecha envenenada, de la cual murió.

219.—*Perseo vencedor de Medusa.*

Alto 2,23. Ancho 0,91.—Lienzo.

Preséntase el héroe, hijo de Júpiter y Dánae, en el banquete de las Gorgonas, las cuales huyen aterradas al ver en su mano la cabeza de la reina Medusa, á quien acaba de matar.

220.—*Andrómeda y Perseo.*

Alto 1,12. Ancho 1,37.—Lienzo.

Envidiosas las Nereidas de la gran belleza de Andrómeda, la ataron á un peñasco batido por las olas, y obtuvieron de su padre Neptuno que enviase á las costas de Etiopía, donde estaba aquel peñasco, un monstruo marino para que la devorase. Iba ya á ser presa del feroz cetáceo, cuando acertó á pasar por allí montado en el Pegaso el valiente Perseo, el cual, prendado de la hermosura de la doncella, la libertó, obteniendo su mano en recompensa.

Colec. de Cárlos III. Buen Retiro. Pieza de la librería.

221.—*Andrómeda atada al peñasco.* (Imitacion de la escuela veneciana.)

Alto 0,78. Ancho 0,64.—Lienzo.

222.—*Andrómeda.*

Alto 2,25. Ancho 1,06.—Lienzo.

Para la explicacion de la fábula aquí representada, véase el núm. 220. Está la hermosa doncella atada al peñasco, y acude por los aires Perseo á libertarla del monstruo marino que la iba á devorar.

223.—*Prometeo.* (Imitando á Ribera.)

Alto 1,88. Ancho 2,06.—Lienzo.

Cuenta la fábula que era Prometeo un hombre de agudo ingenio, dado al cultivo de las ciencias y de las artes, el cual habitaba en el Cáucaso, desde cuya cima observaba el movimiento de los astros y estudiaba su naturaleza; y añade que habiendo obtenido de Minerva la gracia de examinar de cerca el sol, le robó una centella, con que animó una de las estatuas que habia labrado; é irritados los dioses, le condenaron á ser encadenado por Mercurio en la cumbre del Cáucaso, donde un buitre habia de estar continuamente devorándole las entrañas, sin que pudiese morir nunca.—Figura de tamaño semicolosal.

224.—*Tántalo.* (Imitando á Ribera.)

Alto 1,88. Ancho 2,26.—Lienzo.

Tántalo, hijo de Júpiter y hombre malvado é impío, poco reverente con los dioses, cometió el crímen de convidar á éstos á un banquete, dándoles á comer á su hijo Pélope. En castigo fué condenado á padecer en el infierno el suplicio de estar muerto de hambre y sed, sin poder comer ni beber, huyendo los manjares y el agua de sus labios cuando se acercaba á ellos para satisfacer su necesidad.

225.—*Ixion.* (Imitacion de Ribera.)

Alto 1,87. Ancho 2,26.—Lienzo.— (Compañero del anterior.)

Cuenta la fábula que era Ixion un rey de Tesalia, el cual, por haberse vanagloriado de ciertos favores de la diosa Juno, fué castigado por Júpiter y condenado en el infierno á estar perpetuamente girando, amarrado á una gran rueda, entre venenosas serpientes.

226.—*Enéas huyendo de Troya.*

Alto 2,79. Ancho 1,26.—Lienzo.

Sale el héroe troyano de la ciudad incendiada, llevando en sus hombros á su padre Anchíses, y siguiéndole su esposa Creusa y su hijo Ascanio. (Virgilio, *Eneida*, lib. II.)

Colec. de Cárlos III. Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Antonio.

227.—*Turno vencido por Enéas.*

Alto 2,20. Ancho 1,79.—Lienzo.

La ninfa, hermana del Rútulo, huye despavorida al ver el buho enviado por Júpiter. En la parte superior está Vénus, protectora del troyano.—Firmado.

228.—*Tancredo y Clorinda junto á la fuente.*

Alto 2,23. Ancho 0,97.—Lienzo.

Cansado, despues de derrotar á los persas, acércase el héroe á refrescarse á una fuente, y encuentra en ella á la hermosa Clorinda, de quien queda enamorado. (Tasso, *Jerusalen libertada*, cant. I.)

229.—*Erminia huyendo de Poliferno.*

Alto 2,21. Ancho 1,12.—Lienzo.

Al acercarse al campo cristiano, llega Erminia á una selva umbría, en la cual descansa, á orillas del Jordan. Al siguiente dia vuelve á emprender su camino y se dirige á la cabaña de unos pastores, atraida por el sonido de sus cantares. (Tasso, *Jerusalen libertada*, cantos VI y VII.)

230.—*Reinaldo en la selva encantada.*

Alto 2,21. Ancho 1,12.

Burlando los artificios y encantos de Armida, pene-

tra en la selva encantada é incendiada, y despues de huir despavoridas las ninfas que se le aparecieron, pone el bosque en poder de los cristianos para que hagan de sus árboles máquinas de guerra. (Tasso, *Jerusalen libertada*, canto XVIII.)

231.—*Retrato de Cárlos II á caballo.*

Alto 0,81. Ancho 0,61.—Lienzo.—(Compañero del N.° 232.)

Síguele un paje revestido de marlota carmesí, llevando su casco. En la parte superior se ve á la Religion católica, representada en dos figuras de mujer que llevan la cruz y el cáliz, y en el suelo yacen tendidos unos moriscos.

Colec. de Cárlos III. Buen Retiro. Cuarto del Príncipe.

232.—*Retrato de doña María Ana de Neubourg*, *segunda mujer de Cárlos II*, *á caballo.*

Alto 1,09. Ancho 0,61.—Lienzo.—(Compañero del N.° 231.)

Cabalga la Reina sobre un palafren blanco. En la parte superior del cuadro hay dos genios derramando la abundancia. A los piés del caballo asoman unas sirenas saliendo de un rio.

Colec. de Cárlos III. Buen Retiro. Cuarto del Príncipe.

233.—*Retrato de un cardenal.* (Imitando el estilo de Rembrandt.)

Alto 0,75. Ancho 0,62.—Lienzo.

Tiene la cabeza algo inclinada sobre el pecho; barba blanca, crecida.—Busto de tamaño natural.

234.—*Riña de muchachos.* (Imitacion de Villavicencio.)

Alto 2,57. Ancho 2,07.—Lienzo.

Interrumpen su juego de naipes para pegarse, y los observa la gente que pasa por la plaza.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de la Princesa. Procedente de la Zarzuela.

GIORDANO (Estilo de).

235.—*Susana en el baño.*

Alto 2,14. Ancho 1,22.—Lienzo.

(Daniel, xiii.) Sobrecogida por los dos jueces ancianos, é indignada, procura huir, descubriendo la pierna izquierda y parte del pecho.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef., en cuyo Invent. no tenía atribucion conocida. Decoraba la pieza del *tocador de la Reina.*

GIORGIONE (Giorgio Barbarelli, *llamado más comunmente* il).—*Nació, no se sabe si en Castelfranco ó en Viselago* (en el Trevisano), *en* 1477; *murió en* 1511.—(Escuela veneciana.)

Aunque discípulo de Giovanni Bellino, comparte exclusivamente este autor con el famoso Ticiano la gloria de haber abarcado con su luminoso y ardiente pincel el supremo desarrollo de la grande escuela colorista veneciana. Vasari asegura que Giorgio Barbarelli, prendado del claro-oscuro de Leonardo, lo estudió particularmente y procuró imitarlo en sus obras, y por otra parte afirma que, admirador apasionado de la naturaleza, no pintó nunca sin tener delante el modelo vivo; que se esforzó constantemente en dar animacion á sus asuntos y rehusó siempre imitar estilos ajenos. La opinion de un moderno crítico frances nos parece más sostenible. «Giorgione, dice, contemplaba más que el ejemplo de Bellino las máximas de Leonardo de Vinci y del Correggio. No trató de imitar á éste ó á aquél, sino que, reservándose su originalidad, estudió el maravilloso claro-oscuro del primero. No trató, como él, de cultivar la poesía de las sombras; pero por sus mismos pasos llegó á la poesía de la luz.» Diríase, en efecto, que el Giorgione teñia su pincel en el rayo de oro del sol de Venecia, y lo templaba al calor de sus ruidosos festines. Rompiendo las

ligaduras que áun sujetaban á su maestro á las antiguas tradiciones del arte cristiano, abraza un naturalismo declarado, lleno de seduccion y de amor. Acomete resueltamente la glorificacion de un elevado sensualismo. Empasta vigorosamente las carnes de sus figuras sobre brillantes y ardientes tonos, que, por decirlo así, les dan la sangre y la vida; y semejante al Ticiano, lleva por un cauce nuevo, todo esmaltado con las flores de su paleta, la dulce corriente de la poesía materialista de su época, sin que le acontezca nunca desbordarse, como les sucedió despues al Veronés y al Tintoretto. Ejecutó sus principales obras en Castelfranco, en varios puntos del Trevisano, y sobre todo en Venecia. Decoró en esta ciudad várias fachadas de edificios, al fresco, segun costumbre de aquel tiempo, y pintó en el Palacio Ducal. Tambien, siguiendo el estilo tan en boga en el siglo XVI, ornó con pinturas al óleo muchos muebles preciosos, arcas, armarios y tablas destinadas á decorar gabinetes, ejecutando en ellos muy celebradas composiciones alegóricas y mitológicas. Murió Giorgione jóven (de 33 años); el Ridolfi apunta las dos versiones más acreditadas sobre su fallecimiento; pero ha prevalecido sin duda, por ser la más romántica, la que le supone víctima de un arrebato de celos, inspirados por la predileccion que su amada demostró á su discípulo el Zarato.—Giorgione comparte la supremacía con el Ticiano en el arte de convertir en carne viva y palpitante la tabla ó el lienzo; pero lo más característico en él son la apostura noble y arrogante de las cabezas, la elegante riqueza de los trajes, realzada por el arte particular con que pinta las armaduras, los tocados, las cabelleras, los plumajes, etc. Así sobresalió tanto en los retratos.

236.—*Asunto místico.*

Alto 0,86. Ancho 1,30.—Tabla.

El niño Jesus, en el regazo de la Vírgen, recibe de santa Brígida el ofrecimiento de unas flores. Hulfo, marido de la Santa, está á su lado, vestido de armadura, con la cabeza descubierta. La Vírgen está á la derecha del espectador, casi de perfil, en un asiento algo levantado. Su túnica es de raso carmesí, su manto azul, orlado de oro, y el velo que baja de su cabeza cubre parte de sus hombros. El traje de santa Brígida (jóven veneciana, agraciada y morena, de cabello dorado) es una túnica de seda, desceñida, color de pizarra, y un manto color de oro bermejo. La figura de Hulfo, á la izquierda, hace con ella una hermosa pareja; su rostro, atezado y varonil, demuestra en su expresion ser

un verdadero retrato. El semblante de la Vírgen descubre un modelo de más aristocrática cuna.—Medias figuras.

Esta preciosa tabla, procedente del R. Monast. de San Lorenzo, es objeto de discusion entre los conocedores. Algunos ven en ella una de las obras que ejecutó el Ticiano en competencia con el Giorgione, reciensalido de la escuela de Gentile-Bellino; y en verdad que si es positivamente de Bellino la *Sacra Familia con la Magdalena, san Jerónimo y san Pablo*, del museo de Dresde (núm. 203), la gran semejanza que desde luego se advierte entre ambos cuadros legitima aquella sospecha.

F. L.

GIOVANNI (FRA) DA FIESOLE.—Véase ANGELICO.

GIULIO ROMANO (GIULIO PIPPI, *llamado comunmente*).—*Nació en Roma en* 1499; *murió en Mantua en Noviembre de* 1546. *Fué pintor, arquitecto é ingeniero.* (Escuela romana.)

Este pintor, hijo de Pietro Pippi, es sin disputa el discípulo de Rafael más distinguido. Amábale su maestro como si fuera hijo propio, y le preferia para todas sus obras. Miéntras permaneció Giulio al lado del Sanzio, de tal manera le imitó, que es poco ménos que imposible distinguirlos uno de otro en muchos cuadros. Los de propia invencion que ejecutó poco despues de morir aquél, áun conservan el sello rafaelesco, aunque en ellos no se advierte la misma sencillez de composicion, la misma belleza de dibujo ni la misma profundidad de expresion. Faltábale la gracia de su maestro, la castidad de sentimiento que á aquél distinguia, y la suavidad de su colorido. Usaba en sus pinturas al óleo el negro de humo, y se han ennegrecido casi todos sus cuadros. El genio de Julio Romano, comprimido por el prestigio y el ascendiente de Rafael, no se manifestó cual era hasta que pudo desarrollarse libremente. La gracia y la modestia eran para él verdaderas trabas. Con ellas vivió todo el tiempo que estuvo trabajando bajo la direccion del gran maestro en el Vaticano, y áun los años inmediatos á su muerte; pero desde el 1524, en que se trasladó á Mantua, llamado por el marqués Federico Gonzaga, sus obras revelan un carácter de atrevimiento y desenfado enteramente personal. Entregóse allí á su ardoroso temperamento, que le inclinaba más á los conflictos grandiosos de la vida terrestre que á ejecutar con secreto cariño asuntos religiosos ó ideales, y las obras que realizó, tanto en el palacio Viejo como en el palacio del Te, que él mismo construyó y decoró, le acreditan de genio creador, poderoso y fecundo, único original y dotado de verdadera personalidad entre todos los discípulos del Urbino. Como la mayor parte de los grandes

artistas del renacimiento, Julio Romano pagó el tributo de la flaqueza humana al fascinador sensualismo pagano. No todas sus producciones son aceptables, dadas las condiciones morales en que vive y se desarrolla la sociedad desde la gran trasformacion cristiana. Tuvo el mal gusto de degradarse ejecutando dibujos licenciosos, y le retiró su proteccion el papa Clemente VII. Tambien le sucedió, como á los demas discípulos de Rafael, caer en el amaneramiento, separándose de la sencillez y naturalidad majestuosa de aquél. Julio Romano, sin embargo, se diferencia de sus compañeros en que, miéntras éstos hacen degenerar los movimientos y la expresion en una especie de coquetismo superficial, y las bellas formas bajo sus frios pinceles pierden el fuego y la vida, él exagera la idea del poder y de la fuerza, y la prefiere á la nobleza y á la gracia. La verdad es que tanto él como sus condiscípulos tienen disculpa. Los alumnos de los grandes maestros de principios del siglo XVI no se pudieron desarrollar en la misma esfera que aquéllos, porque, si bien el entusiasmo por las artes no habia aún disminuido, las tendencias generales se habian modificado, y las obras ligeras eran ya las más buscadas en las córtes de Italia. No se apetecia ya el ideal en la verdad de la naturaleza y en los arcanos del corazon. Se queria lo nuevo y lo que demostraba facilidad de ejecucion. Se deseaba, en suma, que las decoraciones se mudasen con rapidez para excitar el interes, embotado por la embriaguez de los placeres.—Habia Julio Romano fundado en Roma una escuela, y tuvo que abandonarla para pasar á Mantua. En esta capital, su segunda patria adoptiva, hizo tánto como pintor, como arquitecto y como ingeniero, que la corte de los Gonzagas le debió un nuevo ser. Reconocido el Duque á las grandes obras que llevó á cabo para preservar la ciudad de las inundaciones, solia decir: «Julio Romano es más señor de Mantua que yo mismo.»—Ayudáronle mucho en sus obras de pintura sus discípulos, B. Gatti, llamado *il Sojaro*, Niccolò dell'Abate, Michel-Angelo Anselmi, Lelio da Novellara y el Primaticio; les daba sus dibujos, y ellos los ejecutaban, como él mismo habia hecho en Roma con los dibujos de Rafael. En 1526 fué creado noble mantuano, vicario de la corte y superintendente de sus edificios, con un sueldo crecido, que fué progresivamente aumentando. Murió de calenturas malignas, á los 47 años de edad, segun lo acreditan los necrologios de Mantua. Éste gran artista no puede ser bien apreciado por lo que de él existe en Madrid.

237.—*Sacra Familia.*

Alto 0,48. Ancho 0,37.—Tabla.

La Vírgen, sentada, acerca el niño Dios á san Juan, que le besa cariñoso. Detras están santa Ana y san José, el cual presenta el Salvador infante á un pastor que trae su ofrenda. Fondo, cabaña, á cuya entrada se ve otro pastor, el buey y la mula.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef. Dormitorio de SS. MM.

GRECO (Domenico Theotocopuli ó Theotocopulo, *llamado* el).—*Nació en Grecia por los años de* 1548; *murió en Toledo en* 1625. (Escuela veneciana.)

Trasladado de su país natal á la hermosa Venecia, tomó lecciones del Ticiano, cuyo estilo aprendió tan perfectamente, que sus primeras obras se confundian con las de aquel gran maestro. En Italia fué donde le dieron el nombre de su nacion, por el que generalmente se le distingue. Hallábase establecido en Toledo en 1577, pues entónces comenzó á pintar, para el altar de la sacristía de aquella santa Iglesia, el bellísimo cuadro que representa á Jesucristo despojado de sus vestiduras, en que el mismo Vago italiano, tan descontentadizo, reconoció *toda la manera* del Ticiano. En 1579 le encargó Felipe II el cuadro de *San Mauricio* para el Escorial; pero no consta que pintase en este R. sitio. Sábese, por el contrario, por el padre Sigüenza, que á la sazon *vivia y hacia cosas excelentes en Toledo.* Allí, en efecto, trabajó mucho, no sólo como pintor, sino tambien como escultor y arquitecto. Él hizo las trazas de las iglesias de la Caridad y de los Franciscanos descalzos de Illéscas, los retablos y estatuas para la primera, y el altar mayor y sepulcros, con los bustos de los fundadores, para la segunda; la escultura, ensamblaje, dorado y estofado de los retablos de la iglesia de San Juan Bautista de la expresada ciudad de Toledo; la casa de Ayuntamiento de la misma; y el túmulo con que celebró el cabildo las honras de la Reina doña Margarita, mujer de Felipe II. En la iglesia de Santo Domingo el antiguo pintó los ocho cuadros que contienen el altar mayor y los colaterales. Pero su obra de pintura más celebrada, despues de la ya citada de la sacristía de la catedral, es el entierro del Conde de Orgaz, que se conserva en la parroquia de Santo Tomé. Cuenta Francisco Pacheco que habiéndole visitado en Toledo, el año 1611, le enseñó una alacena muy grande de modelos de barro que habia trabajado para sus obras de escultura y pintura, y una sala llena de bocetos de todos los cuadros que habia pintado hasta entónces. ¡Lástima que á tanta fecundidad no hubiese siempre acompañado el buen gusto! Torciendo de repente, no se sabe por qué, el excelente rumbo que habia tomado al principio, dió en una manera tan seca, tan desapacible y dislocada, que no parece sino que de todo punto perdió el juicio. Algunos han supuesto que lo hizo por huir de la semejanza que sus primeras obras ofrecian con las del Ticiano, y por afectar originalidad. Este segundo estilo, de dibujo fantástico y preternatural, y de colorido apizarrado y cárdeno, que trasforma sus personajes en espectros, se empieza á marcar en el San Mauricio que pintó para el Escorial.—A su muerte, de 77 años, fué enterrado con general sentimiento (especialmente de los artistas, á quienes protegia y proporcionaba distinciones), en la parroquia de San Bartolomé. Sábese que, á pesar de la facilidad que afectaba el Greco en sus lienzos, los retocaba una y otra vez. El citado Pacheco lamenta que se diese tanta fatiga para dejar los colores *distintos y desunidos* y con *aquellos crueles borrones.*

238.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,46. Ancho 0,43.—Lienzo.

Rostro enjuto, color pálido, cabello corto, bigote y perilla entrecanos; traje negro, gorguera alta y lisa.—Busto de tamaño natural.

F. L.

239.—*Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno.*

Alto 3. Ancho 1,79.—Lienzo.

Rodean el santo grupo del Padre que sostiene el cadáver del Redentor, seis ángeles mancebos, cuatro á la izquierda y dos á la derecha, demostrando su dolor en sus actitudes y semblantes. El Padre está revestido de túnica blanca y capa pluvial amarilla, forrada de azul, con mitra blanca en la cabeza. Las vestiduras de los ángeles son tornasoladas, sobre fondos lila, verde y carmin. En lo alto está el Espíritu Santo en figura de paloma. A los piés de Jesucristo difunto hay cabezas de serafines, y otras dos junto á los brazos del Padre Eterno, cobijadas bajo su capa pluvial.—Figuras de tamaño natural.

F. L.

240.—*Retrato de un médico.*

Alto 0,93. Ancho 0,79.—Lienzo.

Barba y cabello canosos, traje negro en forma de garnacha, con cuello y puños lechugados. Su mano izquierda descansa en un libro abierto. Representa unos 60 años de edad.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Galería del Cierzo.—Coleccion de Cárlos III. Buen Retiro. Galería del Mediodía.

241.—*Retrato de don Rodrigo Vazquez, Presidente de Castilla.*

Alto 0,62. Ancho 0,42.—Lienzo.

Bigote y barba cana en punta, cabello corto, rostro enjuto y pálido; edad, como unos 60 años. Ropilla negra y gorguera lisa encañonada. Está vuelto hácia su derecha.—Busto de tamaño natural.

F. L.

242.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,81. Ancho 0,66.—Lienzo.

Ropilla negra, con gorguera y puños lechugados. Representa unos 30 años de edad. Tiene la mano derecha en el pecho, y sobre la cintura asoma el puño de la espada.—Busto de tamaño natural.

243.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,64. Ancho 0,51.—Lienzo.

Representa unos 45 años de edad. Barba y perilla canosa, traje negro y ancha gorguera.—Busto de tamaño natural.

244.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,65. Ancho 0,49.—Lienzo.

Cara delgada, gesto severo, cabello negro corto, bigote y perilla castaños; traje negro, ancha gorguera encañonada. Representa unos 30 años de edad.—Busto de tamaño natural.

245.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,70. Ancho 0,62.—Lienzo.

Está casi de frente. Tez morena, bigote y perilla ancha y canosa, cabello negro, corto. Representa unos 50 años de edad. Ropilla y sobretodo negros, y ancha gorguera de lienzo liso, encañonada.—Busto de tamaño natural.

246.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,66. Ancho 0,55.—Lienzo.

Está vuelto hácia su derecha. Cara delgada, cabello negro corto, bigote y perilla en punta; edad, como unos 30 años; traje negro con ancha gorguera.—Busto de tamaño natural.

247.—*San Pablo.*

Alto 0,70. Ancho 0,56.—Lienzo.

Tiene la mano izquierda sobre un libro.—Busto de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III. Buen Retiro. Galería del Mediodía.

GUERCINO (Giovanni Francesco ó Gianfrancesco Barbieri, *llamado* il).—*Nació en Cento, provincia de Bolonia, el* 8 *de Febrero de* 1591; *murió en* 1666. (Escuela boloñesa.)

No fueron ciertamente su primer maestro Paolo Zagnoni, ni Cremonini, ni Benedetto Gennari, que muy arriesgadamente supone Lanzi le diese lecciones, los que inspiraron al Guercino la grandiosa y sólida manera que le distingue, de índole puramente carrachesca. Si no entró en la escuela de los Carraccis, al ménos siguió su estilo. Las pinturas de Ludovico le eran particularmente simpáticas, y las estudió con singular esmero. Tuvo sin embargo la suerte de no incidir, durante la virilidad de su talento, en el frio é insípido idealismo de los eclectistas de Bolonia. Sus personajes, al contrario, aparecen llenos de vida y de individualismo, y sólo en su último período, haciendo alarde de un estilo más suave y de una delicada combinacion de tintas, sacrificó su poderoso claro-oscuro, sus brillantes tonos y sus vigorosas sombras, para revestir un *manierismo* fastidioso y un colorido pálido y deslabazado. Entre las obras de su primero y más constante estilo, sobresalen, en la galería de Bolonia, *la Virgen apareciéndose á san Bruno* y *San Guillermo de Aquitania;* en la galería Spada, de Roma, *la Muerte de Dido;* en el palacio Pitti, *San Pedro resucitando á Tabitha;* en la galería Vaticana, *la incredulidad de santo Tomas;* en Piacenza, los *Profetas* y *Sibilas* de la catedral, y en la Villa Ludovisi, la celebrada *Aurora.* Los Gennaris, incluso Benedetto, fueron discipulos é imitadores del *Guercino.* Debió este nombre á un accidente desgraciado que le privó de un ojo siendo niño.— La grande aceptacion que merecieron sus obras en Italia le hizo rehusar el honor de pintar en las córtes de Francia y de Inglaterra. Sólo dos

años estuvo en Roma. Desde el de 1616 estableció en el pueblo de su naturaleza una academia, que dotó con profusion de vaciados del antiguo, y á la cual acudieron muchos pintores italianos y extranjeros.

248.—*San Pedro en la prision.*

Alto 1,05. Ancho 1,36.—Lienzo.

Estando el apóstol en su prision se le apareció el ángel del Señor, llenándole de luz, y despertándole, le mandó levantarse, y las cadenas se le cayeron de las manos. En el fondo se ve á un soldado dormido.—Medias figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III. Pal. nuevo de Madrid. Paso de tribuna y trascuartos. Con esta nota marginal en el Invent.: *Ensenada.*

C. L.

249.—*Susana en el baño.*

Alto 1,75. Ancho 2,07.—Lienzo.

Sentada la hermosa judía en un banco de piedra, desnuda, y como disponiéndose á entrar en el baño, refrescándose ántes el cuerpo con el agua de la fuente, que vierte en la ancha pila, lléganse á ella por detras, sin ser vistos, los dos disolutos ancianos, penetrando por la enramada que separa del jardin el abalaustrado recinto donde pasa la escena. Uno de ellos, ya próximo á la codiciada hermosura, se agacha y la contempla embelesado. El otro entra con gran sigilo, separando las ramas con la mano izquierda y levantando la derecha en ademan cauteloso. Fondo, arboleda y celaje.—Figuras de tamaño natural.

C. L.

250.—*Meditacion de san Agustin.*

Alto 1,85. Ancho 1,66.—Lienzo.

Está el santo Doctor sentado, con un libro en la mano izquierda y en la derecha la pluma, como en actitud de

suspender su escritura para meditar sobre el misterio de la Trinidad. En el volúmen en que escribe se leen las palabras: *Sed Trinitas vera non esset si una eademque persona diceretur Pater et Filius et Spiritus Sanctus.* A su lado está el ángel que se le apareció en forma de niño en la playa donde el Santo meditaba, el cual, para demostrarle el absurdo de querer abarcar con su inteligencia aquel inexcrutable misterio, le brinda á trasladar toda el agua del mar á un hoyo abierto en la tierra.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza de la chimenea, junto á la antecámara del Rey.—Colec. de Cárlos III, en el mismo palacio. Pieza de vestir.

251.—*La Magdalena en el desierto.*

Alto 1,21. Ancho 1.—Lienzo.

Tiene la santa un ropaje morado, el pecho descubierto, y la mano izquierda levantada; está como en contemplacion, y vuelve los ojos llorosos hácia un pequeño crucifijo, atado al tronco de un árbol.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal de San Ildef. Pieza donde se decia la misa.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal. Pieza del Despacho.

252.—*La Pintura.*

Alto 1,12. Ancho 1,49.—Lienzo.

Una mujer jóven, con la paleta y los pinceles en la mano, en accion de pintar sobre un lienzo, vuelve la cabeza para mirar á un viejo, que tiene un compas y un espejo sobre una mesa. Este anciano parece simbolizar la experiencia, que aconseja al arte no perder de vista la imitacion de la naturaleza y las proporciones.—Medias figuras de tamaño natural.

253.—*El amor desinteresado.*

Alto 0,99. Ancho 0,75.—Lienzo.

Un hermoso Cupido, depuestos arco y aljaba, vácia un bolsillo, del cual cae una lluvia de monedas de plata y oro. En el fondo se ve un globo y una cortina roja, y horizonte de campo con un edificio.—Obra del último estilo del autor.

F. L.

254.—*Diana.*

Alto 0,53. Ancho 0,45.—Lienzo.

Tiene sobre la frente la media luna, y una flecha en la mano.—Busto de tamaño natural; tambien del último estilo del autor.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Antiguo comedor de SS. MM. Atribuido á Albano.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio y Pal. Cuarta pieza *de azulejos.*

GUERCINO (Copia del).

255.—*Los desposorios de santa Catalina.*

Alto 0,98. Ancho 0,72.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.

GUERCINO (Escuela del).

256.—*San Juan Bautista.*

Alto 0,65. Ancho 0,51.—Lienzo.

Tiene entre las manos el liston del *Agnus Dei*, y en la derecha la cruz de caña.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

GUIDO (GUIDO RENI, *llamado más comunmente* IL).—*Nació en Calvenzano, cerca de Bolonia, el* 4 *de Noviembre de* 1575. *Murió el* 18 *de Agosto de* 1642.—Fué pintor y grabador. (Escuela boloñesa.)

Púsole su padre Daniele Reni, de profesion músico, en la escuela del flamenco Dionisio Calvaert, llamado *il Fiammingo;* pero, aficionado al estilo de Lodovico Carracci, dejó el modo extranjero para seguir el de su compatricio, al cual se aplicó tanto, que éste, á los 20 años de edad, le hizo comparecer en público, con admiracion de Agustin Carracci y envidia de Annibal. En otro período del arte, más independiente, hubiera el Guido llegado á la altura de los genios de primer órden, pero por desgracia la presion de su siglo se ve más en sus obras que en las de ningun otro pintor. Su *ideal* consistia, no tanto en una concepcion exaltada y purificada de la naturaleza bella, cuanto en una abstraccion insignificante é inane, desprovista de vida individual y de interes personal. En la belleza de sus formas, particularmente en las cabezas (copiadas casi siempre de los mármoles antiguos, y de las Niobes con predileccion), y en su manera de agrupar, se advierte un cálculo frio, la obra de la reflexion más que la del entusiasmo, y rara vez el sello de un sentimiento espontáneo. Tal es el carácter que predomina en la generalidad de las producciones de este pintor; pero en el desarrollo de su talento se advierten tres períodos: durante el primero se aproxima bastante á los naturalistas: sus obras entónces presentan un carácter imponente, casi violento; sus figuras, grandes, majestuosas, relevadas por medio de densas sombras, recuerdan la manera del Caravaggio. A este período pertenece la *Crucifixion de san Pedro*, del Vaticano. En el segundo, ó de transicion, que es el más feliz, su predileccion por lo poderoso y terrible cede el campo á un estilo de mayor sencillez y naturalidad. A este tiempo pertenecen la mejor de sus pinturas, que es la *Natividad*, del coro de la iglesia de San Martino de Nápoles; el famoso cuadro de *Febo y las Horas*, del palacio Rospigliosi, en Roma; la *Degollacion de los inocentes*, de la Pinacoteca de Bolonia, y el *Coro de ángeles*, del ábside de la capilla de Santa Silvia, tambien en Roma. Distínguense las obras de este período, tan dichoso cuanto fugaz, por un animado y brillante colorido. Las del último período ofrecen tonos plateados, grisientos, y hasta verdosos. El insípido idealismo de que tanta gala hizo, se desarrolla en esta última época y concluye por una lánguida é inanimada generalizacion, sin la menor sombra de carácter, por una especie de gracia convencional, sin persuasion y sin verdad. Contribuye sin duda á despojar de todo atractivo las producciones de este postrer período, el descuido con que ejecutó el Reni la mayor parte de ellas. La pasion por el juego, que contrajo por aquel tiempo, le obligó á pintar de prisa para hacer dinero con que pagar sus enormes pérdidas. Cuenta su bien informado biógrafo, el Malvasía, que llegó á vender su trabajo estipulando su precio por horas, y que uno de sus acreedores fué con él tan inexorable, que se constituia á su lado, miéntras pintaba, con el reloj en la mano. Es fama que pintando apresuradamente de dia, y jugando de noche,

vino á caer en una gran miseria y tuvo en su vejez la pesadumbre de verse abandonado hasta de sus amigos, y despreciadas sus obras; nosotros sin embargo ponemos en duda semejante aseveracion, porque el contexto de una carta suya dirigida al Gran-Duque de Toscana, mes y medio ántes de su muerte, que se conserva entre los manuscritos de la galería *degli Uffizzi*, y que dió á luz Gaye en su *Carteggio* (t. III, p. 546), nos demuestra que en la corte de Florencia eran todavía estimados sus trabajos, muy bien recibidos por el Gran-Duque, y por el mismo ampliamente retribuidos.— Hizo el Guido diferentes viajes á Roma; allí estudió á Rafael y el antiguo. La aventura que le sucedió con el cardenal Spinola, durante el pontificado de Urbano VIII, prueba la independencia de su carácter. Encargado de pintar un cuadro para el altar de San Pedro, habia recibido adelantados 400 escudos, sin empezar la obra en algunos años; el Cardenal le echó en cara su informalidad, y áun le recordó la suma que habia recibido á cuenta, y el artista le envió los 400 escudos, y salió á los pocos dias de Roma, siendo vanos todos los ruegos que le hicieron para que volviese. Entónces se estableció en Bolonia, donde vivió con gran opulencia y esplendor, y fundó su celebrada escuela. Dice el Passeri que llegó á hacerse pagar los retratos de cuerpo entero á 500 escudos (10,000 rs.), suma considerable para aquel tiempo. Pasó á Nápoles, en 1622, para pintar la capilla de San Genaro, y tuvo que abandonar aquella capital, huyendo de las persecuciones de Ribera y Lanfranco y de los demas pintores de aquel país.— A su muerte, en Bolonia, fué sepultado en la iglesia de San Domenico.

257.—*Lucrecia dándose la muerte.*

Alto 0,70. Ancho 0,57. —Lienzo.

Está en actitud de atravesarse el pecho con un puñal. —Busto de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Cuarto de la Princesa.

C. L.

258.—*Cleopatra.*

Alto 1,10. Ancho 0,94. —Lienzo.

Vencido y engañado Antonio por los suyos, Cleopatra, perdida la esperanza de seducir con su belleza á Octavio, se da la muerte poniéndose un áspid al pecho. Cubre su hermoso cuerpo una ancha túnica de lino y un manto de grana con forro lila, y aplica al seno desnudo el venenoso reptil, teniendo la mano izquierda sobre el

canastillo de flores en que estuvo aquél escondido. Media figura de tamaño natural.

C. L.—F. L.

259.—*La Vírgen de la Silla.*

Alto 2,12. Ancho 1,37.—Lienzo.

Está sentada, con el niño Dios de pié, en el suelo, descansando entre sus rodillas. Su mano derecha apoya en el brazo derecho de Jesus, y en su izquierda tiene un libro. Dos angelitos, en disposicion simétrica, bajan con una corona de preciosa labor para ponerla sobre su cabeza.—Figuras de tamaño natural.

Procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc.

F. L.

260.—*San Sebastian.*

Alto 1,70. Ancho 1,33.—Lienzo.

Atados los brazos por la espalda á un tronco de árbol, y traspasado el costado izquierdo con una flecha, levanta los ojos al cielo, ansiando el momento de volar á la gloria de los mártires. Un paño blanco le oculta la parte inferior del cuerpo, dejando la pierna izquierda descubierta. Fondo, arboleda y celaje. Figura casi de cuerpo entero y de tamaño natural.—Efecto de luna.—Este cuadro caracteriza bien la segunda y mejor época del Guido.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza que servia de oratorio.

F. L.

261.—*El apóstol Santiago.*

Alto 1,35. Ancho 0,89.—Lienzo.

Está en meditacion, con los ojos levantados al cielo y las manos juntas. Tiene manto amarillo y túnica verde,

y el bordon de peregrino junto al pecho.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza primera *de azulejos.*

262.—*La Asuncion.*

Alto 0,77. Ancho 0,51. — Tabla.

Sube María al cielo, llevada en un trono de nubes y acompañada de un numeroso coro de espíritus celestiales. En lo alto del cuadro dos ángeles van á coronar á la Reina de los cielos.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Cámara del Rey.—Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo. Paso de tribuna y trascuartos.

263.—*Martirio de santa Apolonia.*

Alto 0,28. Ancho 0,20. — Cobre.—(Compañero del N.° 264.)

Es probado que esta santa no sufrió el martirio que generalmente se supone, sino que le rompieron los dientes con la violencia de los golpes que le dieron en el rostro. El autor, sin embargo, se ha atenido á la leyenda vulgar, y ha supuesto que se los arrancaron con tenazas. Acaeció este martirio hácia el año 49 de nuestra era, siendo Apolonia de edad ya madura, y no tierna doncella, como tambien erróneamente la pintan.

Se ve á la Santa en pié junto á una columna, entre dos sayones. Uno de ellos la agarra por el cabello y tiene en la tenaza un diente de los que le ha arrancado. El otro, armado tambien con su tenaza, va á arrancarle los demas.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef. Pieza que habia servido de oratorio. —Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Pieza tercera *de azulejos.*

264.—*Santa Apolonia después del martirio.*

Alto 0,28. Ancho 0,18.— Cobre. — (Compañero del N.° 263.)

Está la Santa en oracion, y un ángel baja del cielo,

entre nubes, trayéndole la palma y la corona del martirio. La tenaza y la hoguera en el suelo indican el tormento que padeció y el género de muerte que tuvo.

De la misma procedencia que el anterior.

235.—*Santa María Magdalena.*

Alto 0,75. Ancho 0,62. —Lienzo.

Tiene el cabello tendido por la espalda y el pecho, la cabeza apoyada en la mano derecha, y los ojos levantados al cielo.—Busto con manos, tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Oratorio.*

C. L.—F. L.

266.—*San Jerónimo en el desierto.*

Alto 0,65. Ancho 0,56. —Lienzo.

Está el santo Doctor leyendo.—Busto de tamaño natural.

267.—*Retrato de una jóven.*

Alto 0,81. Ancho 0,62. —Lienzo.

Está asomada á un antepecho de mármol gris. Tiene sujeto el cabello con una cinta negra floreada, y suelta la madeja de oro á la espalda, medio descubierto el pecho, y prendido al hombro izquierdo con un lazo el leve y trasparente cendal, que apénas oculta su seno.—Levanta la mano derecha como para aspirar la fragancia de una rosa que en ella tiene. Parece reconocerse en este retrato al hermoso modelo de que se sirvió Guido para una de las *Horas* del famoso cuadro de la galería Rospigliosi.—Busto de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Pieza de *Apolo*, donde tenía S. M. el Despacho de verano.—Colec. de Cárlos III, Buen Retiro. Piezas que seguian al *Cason.*

F. L.

268.—*San Pedro.*

Alto 0,76. Ancho 0,61.—Lienzo.

Apoya la mejilla en la mano derecha, y levanta los ojos al cielo.—Busto de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc.

269.—*San Pablo.*

Alto 0,76. Ancho 0,61.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Tiene la mano izquierda puesta en la espada.—Busto de tamaño natural.

Procede tambien del R. Monast. del Esc.

270.—*San Pablo.*

Alto 0,65. Ancho 0,50.—Lienzo.

Está representado escribiendo en un gran libro.—Busto con manos, de tamaño natural.

271.—*Estudio de cabeza.*

Alto 0,64. Ancho 0,48.—Lienzo.

Representa á un anciano leyendo.

GUIDO (Estilo de).

272.—*Estudio de cabeza para un apóstol.*

Alto 0,61. Ancho 0,46.—Lienzo.

GUIDO (Copia de).

273.—*Hipomenes y Atalanta.*

Alto 2,06. Ancho 2,79.—Lienzo.

Atalanta, hija de Jasio, rey de los Argivos, era una princesa celebrada por su belleza y por su extrordinaria agilidad. Entregada al ejercicio de la caza, despreciaba

los amores, y para librarse de los muchos importunos que aspiraban á su mano, dijo que se casaria con el que la venciese en la carrera, con la condicion de que fueran muertos los que quedasen vencidos. Muchos príncipes jóvenes habian ya perdido la vida en tal empresa, cuando se presentó Hipomenes aceptando el partido. La diosa Vénus, que le favorecia, le habia entregado tres manzanas de oro para detener con ellas durante la carrera á la veloz Atalanta. Salióle bien la estratagema, porque la despiadada pero al mismo tiempo codiciosa princesa, atraida por el deseo de recoger las manzanas que Hipomenes iba arrojando á uno y otro lado á medida que ella le tomaba ventaja, no pudo llegar á la meta sino despues que él, y se vió precisada á entregarle su mano.

Atalanta está representada en el instante de bajarse para recoger la segunda manzana de oro, é Hipomenes, observando su accion, entre animado y receloso, sin refrenar la rapidez de su carrera. A derecha é izquierda se ven á lo léjos grupos de gente que observan el certámen.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Galería del Cierzo.*—Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo. Estudio del pintor La Calleja.—El original de este cuadro, que formó parte de la coleccion de pinturas del Excmo. señor don José de Madrazo, es hoy propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca, Conde de los Llanos.

274.—*Lucrecia dándose la muerte.*

Alto 2,18. Ancho 1,47.—Lienzo.

Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

275.—*Judith con la cabeza de Holoférnes.*

Alto 2,09. Ancho 1,35.—Lienzo.

Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Dudamos si este cuadro es copia ú original. En el inventario de la Colec. de Cárlos II, de 1686, se expresa que S. M. hizo copiar el cuadro de Guido

por hallarse muy maltratado, y que la copia, *manchada* (*sic*), quedó sin concluir. El original estaba colocado en las *bóvedas de la Priora* del R. Alc. y Pal. de Madrid, debajo del Despacho de verano de S. M., ó sea de la sala *de Apolo.*

GUIDO (Escuela de).

276.—*El sepulcro de Jesus.*

Alto 0,47. Ancho 0,39. —Cobre.

Dos apóstoles visitan el santo sepulcro, y un ángel les anuncia la resurreccion del Señor.

277.—*Una santa mártir.*

Alto 0,98. Ancho 0,75.—Lienzo.

Tiene la palma en la mano derecha, una corona real en la cabeza, y los ojos levantados al cielo, como en contemplacion. Vestido interior verde, mangas blancas, y manto amarillento, sujeto con un fiador. Al cuello un joyel con una perla.—Media figura de tamaño natural.

278.—*Santa Rosalía de Palermo.*

Alto 1,40. Ancho 1,40.—Lienzo.

Representa el momento en que la Santa, habiéndose retirado á un desierto de los montes de Quisquina, acompañada del ángel san Rafael y del de su guarda, esculpe en una peña las palabras con las cuales confirmaba su resolucion de vivir apartada del mundo. Tiene la hermosa doncella palermitana los ojos levantados al cielo, en la mano derecha el martillo, descansando en su rodilla, y en la izquierda el cincel que le suministró uno de los dos ángeles. Otro ángel muestra al espectador en un cartel las palabras que la Santa está esculpiendo. Esta protesta, segun se refiere en la vida de la noble y heroica doncella, estaba concebida de la manera siguiente: *Ego*

Rosalia Sinibaldi, Quisquinæ et Rosarum domini filia, amore Domini mei Jesu Christi in hoc antro habitare decrevi. (Véase *Il perfetto Leggendario*, etc.)—Medias figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto del Infante don Javier. Clasificado como original de Guido.

279.—*San Francisco de Asís.*

Alto 0,90. Ancho 0,70. — Lienzo.

Media figura de tamaño natural.

LANFRANCHI ó LANFRANCO (IL CAVALIERE GIOVANNI DI STEFANO).—*Nació en Parma, en* 1581 *segun el Passeri, y en* 1582 *segun otros biógrafos; murió en Noviembre de* 1647. (Escuela lombarda.)

Fué en su adolescencia paje del conde Scotti de Piacenza, el cual, viendo su gran disposicion para la pintura, le mandó al estudio de Agostino Carracci, que servia á la sazon al duque de Ferrara, Ranuccio. Copió en su ciudad natal con verdadero afan las obras de Correggio, y con esta excelente base pasó á Roma, á la edad de 20 años, y se puso bajo la direccion de Annibal Carracci, que le dió ocupacion en las obras de la galería Farnesio. Muerto su segundo maestro, volvió á su país. Trabajó en Parma y en Piacenza; regresó á Roma; fué muy protegido del papa Paulo V, y alcanzaron sus obras gran boga por las pinturas que hizo para la cúpula de *San Andrea della Valle*, y para el altar llamado *della Navicella* en el Vaticano. Invitado á pasar á Nápoles, pintó la cúpula del *Tesoro* del Duomo, y la de la iglesia *del Gesù*, que mereció ser reproducida por muy célebres grabadores, y allí sostuvo con tanta habilidad su posicion entre los émulos de los pintores procedentes de las escuelas carrachescas, que supo granjearse la amistad de Ribera y de los otros artistas del país. Quizá no le favorece el haberse coligado con ellos contra el pobre Domenichino, su hermano de escuela. Dejó á Nápoles por las turbulencias que allí estallaron en 1646; volvió á Roma, le creó caballero Urbano VIII, y allí falleció, el año mismo que se descubrieron sus pinturas de la tribuna de *San Carlo ai Catinari*, dándosele honrosa sepultura, á la que fué su cadáver conducido con general sentimiento, en Santa María di Transtevere.—El arte en manos de este pintor, dotado de gran facilidad é imaginacion, degeneró en un mero mecanismo, mediante su empeño en producir efectos con medios puramente superficiales, violentos contrastes de luz y sombras, agrupamientos sugeridos más por los preceptos de escuela que por la naturaleza de los asuntos; escorzos innecesarios, sólo encaminados á lucir la ciencia del dibujo; y actitudes que nada expresan, á

pesar de hallarse en tension todos los músculos y facciones. Sus mejores producciones son los frescos que ejecutó en Roma y en Nápoles, en los cuales pudo hacer alarde de su ejecucion fácil y grandiosa, y repartir en grandes masas la luz y las sombras. Descúbrese en sus obras al artista apasionado á la vez de los Carraccis y del Correggio.

280.—*Las exequias de Julio César.*

Alto 3,35. Ancho 4,88.—Lienzo.

En medio del cuadro se eleva una pira (*pyra*) de troncos de cedro, rodeada de vasos, que contienen bálsamos y perfumes. Sobre ella está colocado el cadáver de Julio César, tendido en una gran colcha de amianto y vestido con toda magnificencia, descansando la cabeza en un almohadon rojo bordado de oro. Al pié combaten varios gladiatores (*bustuarii*), miéntras los sacerdotes (*flamines*), haciendo el oficio de *ustores*, pegan fuego á la pira. Asiste á la fúnebre ceremonia gran gentío, que ocupa la espaciosa plaza é invade las columnatas de los templos que se divisan en el fondo, á derecha é izquierda del espectador. En primer término yacen dos gladiatores muertos.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de la Infanta.

C. N.

281.—*Soldados romanos recibiendo coronas.*

Alto 2,30. Ancho 3,32.—Lienzo.

Un cónsul ó general, desde una plataforma (*suggestum*), distribuye, en campo abierto, coronas de laurel á los soldados de una cohorte, dirigiéndose á uno de los jefes, el cual está representado en actitud de dar gracias por el galardon que recibe. Al lado del general hay un guerrero que le suministra las coronas de laurel, y á su espalda varios soldados, que contemplan con interes aquella marcial ceremonia.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto nuevo de la Infanta. Pieza primera.

282.—*Banquete de patricios.*

Alto 2,33. Ancho 3,55.—Lienzo.

Siete de éstos, asistidos por gran número de siervos, que les suministran los platos y la bebida bajo un lujoso pabellon, están á la mesa, recreándose en el espectáculo de cuatro parejas de gladiatores que combaten desnudos, con espada y escudo, y uno de los cuales acaba de caer en tierra muerto. Otro cae sobre una de las banquetas ocupadas por los comensales, y el patricio en quien tropieza se desvia con gesto desapacible. Parece representar una *comissatio* ú orgía de las que los patricios celebraron muchas veces en tiempo de los emperadores; pero no están bien observadas las costumbres de aquella época, porque los romanos no se sentaban á la mesa, ni ésta tenía entre ellos la forma que le ha dado el pintor.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de tribuna y trascuartos.

283.—*Naumaquia romana.*

Alto 1,81. Ancho 3,62.—Lienzo.

Simulacro de un combate naval con abordaje. A lo léjos se ve al pueblo apiñado en el anfiteatro, contemplando el espectáculo.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto nuevo de la Infanta. Pieza primera.

284.—*Los Auspicios.*

Alto 1,81. Ancho 3,62.—Lienzo.

Un emperador romano, seguido de sus oficiales palatinos, consulta las entrañas de las víctimas. Delante del emperador está el ara con el fuego sagrado, y el augur, con la cabeza coronada, hace la libacion de costumbre. Al pié del ara está el *cultrario* en disposicion

de inmolar un cordero, y por la izquierda viene otro victimario trayendo otra res. Detras del emperador hay varios patricios, y un mancebo desnudo (*strator*) que guarda un caballo blanco.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto nuevo de la Infanta. Pieza primera.

LANFRANCO (Escuela de).

285.—*Entrada triunfal de Vespasiano en Roma.*

Alto 1,55. Ancho 3,63.—Lienzo.

Representa la pomposa ceremonia militar con que fueron acogidos en la ciudad de los Césares aquel emperador y su hijo Tito, al regresar de la guerra de Judea, despues de la toma de Jerusalen. Va conducido Vespasiano por una arrogante cuadriga, llevando á su espalda, en lugar del esclavo público encargado de sostener la corona triunfal sobre su cabeza, una hermosa doncella alada con la láurea en la mano. Preceden al carro los senadores, los trompetas, los que conducen los objetos preciosos, fruto de la conquista; los sacerdotes, los sacrificadores y los lictores; y rodean al triunfador su hijo Tito á caballo, los legados, tribunos y caballeros (*equites*) que forman el cortejo imperial. Marchan todos por la *via Sacra*, haciendo de guías á caballo unos abanderados, que tremolan caprichosos estandartes y se dirigen al templo de Júpiter Capitolino.

286.—*Entrada triunfal de Constantino en Roma.*

Alto 1,55. Ancho 3,55.—Lienzo.

La pompa marcial del triunfo está aquí representada de una manera semejante á la del cuadro anterior. Las diferencias más notables consisten en que Constantino es conducido por una biga, y no por un carro de cuatro

caballos, y en que entre los lictores que le preceden van los jefes prisioneros de los ejércitos vencidos, y un rey bárbaro con las manos atadas á la espalda.

LEONE (Andrea di).—*Nació en Nápoles en* 1596; *murió en* 1675. (Escuela napolitana.)

Fué discípulo primeramente del caballero Belisario Corenzio, el *Griego*, y después de Salvator Rosa. Sustituyó al Belisario en la ejecucion de las pinturas del palacio del Virey, cuando aquél dejó á Nápoles, donde representó algunas batallas. Imitó luego la manera segura y agradable de Aniello Falcone, maestro de Salvator Rosa, y según ella pintó cuadros pequeños y perspectivas, que fueron muy apreciados. Tuvo una excelente coleccion de dibujos. Murió, casi octogenario, en Nápoles.

287.—*País, y lucha de Jacob con el ángel.*

Alto 0,99. Ancho 1,25.—Lienzo.

A la izquierda del espectador se representa la lucha que Jacob sostuvo con el personaje misterioso que se le apareció cuando volvia, con su familia y su hacienda, de casa de Laban, y se disponia al encuentro con su hermano Esaú (*Génesis*, XXXII). La lucha con el aparecido, que no era otro que un ángel del Señor, se verifica al pié de un árbol, en la madrugada. A la derecha pasa la caravana que salió de casa de Laban, y á ella se dirigen unas reses que bajan de un cerro.—Fondo, país quebrado.—Firmado.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Gabriel.

LOTTO (Lorenzo).—*Nació en Bérgamo, probablemente en el último tercio del siglo* XV; *murió á mediados del siglo* XVI. (Escuela veneciana.)

Créese que estudió primeramente con el Bellino, y que despues se formó contemplando y copiando las obras de Giorgione y de Palma el Viejo, sin embargo de pasar por uno de los secuaces de Leonardo da Vinci. Todas estas influencias se manifiestan en las diversas obras que ejecutó. Un

cuadro hay en el museo de Nápoles, con su firma, que recuerda la escuela de Bellino; otro en el palacio Pitti de Florencia, que ofrece los caractéres de la milanesa, y muchos de los que existen en Venecia pueden citarse como ejemplos de su aficion al Palma y al Giorgione; por ejemplo, el *San Agustin con dos ángeles y otras figuras* de la iglesia de SantiG iovanni é Paolo.— Sus obras ménos notables son las que ejecutó en Bérgamo. El crítico Rumohr (*Drei Reisen*, etc., pág. 320) le ha despojado de la gloria de haber ejecutado el bellísimo cuadro de *La muerte de san Pedro mártir*, en la iglesia de Alzano, cerca de aquella ciudad.

288.—*Un desposorio.*

Alto 0,71. Ancho 0,84. —Lienzo.

Un personaje, vestido á la usanza del siglo XV, pone un anillo en el dedo á una dama jóven y ricamente ataviada. Detras un Cupido, colocado entre ambos y sonriendo maliciosamente al varon, coloca un yugo sobre sus cuellos. El traje del novio está cubierto con un ámplio ropon de seda negra, que sólo descubre en su garganta un pequeño cuello bordado de trencilla negra, y en sus puños unos vuelos plegueteados y bordados de la misma manera. Lleva en la cabeza una voluminosa gorra negra sobre una especie de turbante de brocado de oro y negro. La novia tiene un traje encarnado con mangas anchas, y otras interiores, de brocado de oro sobre negro; camiseta plegada y bordada de amarillo, con encañonados festoneados de negro; collar de perlas, y turbante recubierto de una réd de felpilla, con su joyel. El yugo que el Amor les aplica es de rama de laurel.—En él está la firma del autor.

En alguno de los antiguos inventarios de la Casa Real se dice representar este cuadro los desposorios de don Fernando V con la Reina doña Isabel. Excusado parece demostrar lo gratuito de semejante suposicion, en vista de la ninguna semejanza que ofrecen los personajes aquí retratados con aquellos otros personajes reales, cuyas facciones son bien conocidas. Ya en el inventario formado en tiempo de don Cárlos II desaparece tan caprichosa descripcion, si bien reemplaza al antiguo título del cuadro este otro, eminentemente prosaico é inexacto: *Dos figuras y un ángel que las abraza*, atribuyendo la obra á Palma (sin expresar tampoco á cuál de los

dos). El Ridolfi menciona, entre los cuadros que en su tiempo poseian en Bérgamo los señores Tassi, uno titulado *Lo sposalizzio d'amore*, que quizá sea este mismo que hoy adorna nuestro Museo Real.— Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Dormitorio de verano de S. M.

F. L.

LUCIANO (Sebastiano di).—Véase Sebastiano del Piombo.

LUINI ó DI LUVINO (Bernardino).—*Nació en Luvino, pueblo situado á orillas del lago Maggiore, en Lombardía, hácia el* 1460. *No se sabe cuándo murió, pero vivia en el año* 1530. (Escuela lombarda.)

Créese que fué discípulo del pintor milanés Stefano Scotto. No consta que recibiese directamente lecciones de Leonardo da Vinci, pero se sabe que concurrió á la célebre academia instituida por Francisco Sforzia I, que aquel insigne maestro dirigia. Tomóle por modelo, y llegó de tal manera á empaparse en su estilo, que por mucho tiempo se han reputado como de Leonardo várias obras de este adepto suyo. Luini no salió del Milanesado. Sus principales pinturas al fresco son las que ejecutó en Lugano, Sarono y Pavía, y aunque en algunas producciones suyas se advierten como reminiscencias del ideal rafaelesco, un tanto general é indeterminado, esto no debe atribuirse á estudio alguno hecho en Roma, sino más bien á esa universal tendencia de todos los ingenios hácia lo bello y noble, en el privilegiado período en que floreció el Sanzio. Sus dotes más características son la ternura y la pureza, cierta alegre ingenuidad, y un sentimiento lleno de gracia, que cautiva al que detenidamente contempla sus producciones. La inferioridad de su pincel respecto del gran maestro está principalmente en la ejecucion, en el modelado y en la expresion de los caractéres individuales.— Se han tenido hasta estos últimos tiempos como de Leonardo el *San Juan Bautista con el cordero* de la galería Ambrosiana de Milan; la *Herodías* de la tribuna de Florencia; la *Vírgen entre santa Catalina y santa Bárbara* de la galería Esterhazy, en Viena, y algun otro cuadro de Luini.— Las obras más notables de este excelente pintor, digno de gran renombre, son, entre los cuadros, los de la biblioteca Ambrosiana, los de la galería Brera y los que guarda la catedral de Como; y entre los frescos, los que ejecutó en las iglesias suprimidas de *La Pace* y del convento *della Pelucca;* en la *Casa Silva* de Milan; en el *monasterio maggiore* de San Mauricio, y en la iglesia de Sarono. En estos frescos recorrió todos los horizontes de la epopeya sagrada y profana, los de la leyenda religiosa y los de la fábula antigua, y siempre con la misma brillantez.

289.—*Los niños Jesus y san Juan, besándose.*

Alto 0,30. Ancho 0,37.—Tabla.

Copia ó reproduccion de los dos niños del cuadro núm. 290.

290.—*Sacra Familia.*

Alto 1. Ancho 0,84.—Tabla.

Los niños Jesus y san Juan, sentados en la menuda grama, abrazados y en actitud de besarse, están entre los brazos abiertos de la Vírgen, que puesta en pié detras de ellos, en un plano más bajo, los contempla llena de amor y regocijo. San José, apoyado en su báculo, los observa tambien con semblante placentero. Tiene la Vírgen túnica carmesí, manto azul, velo trasparente, que cae de su cabeza y se anuda sobre su pecho, y mangas interiores de color de rosa pálido. Fondo oscurecido, en el que sólo se distinguen un elevado lirio á la izquierda, y unas hojas de árbol en la parte superior, á la derecha.—Figuras de tamaño poco menor que el natural.

Procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc. Este cuadro estaba reputado como de Leonardo de Vinci, y es de las más bellas obras de Luini.

291.—*La hija de Herodías.*

Alto 0,62. Ancho 0,78.—Tabla.

«Heródes habia enviado á prender á Juan (el Bautista), y le aherrojó en la cárcel por amor de Herodías, mujer de su hermano Philippo, con la cual se habia casado. Porque Juan decia á Heródes: No te es lícito tener por mujer á la que lo es de tu hermano. Por eso Herodías le armaba asechanzas..... Llegó un dia favorable al designio de Herodías, en que, por la fiesta del nacimiento de Heródes, convidó éste á cenar á los grandes de su

corte..... Entró la hija de Herodías, bailó, y agradó tanto, que dijo el Rey á la muchacha: Pídeme cuanto quisieres, que te lo daré; y añadió con juramento: Sí, te daré todo lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino. Y habiendo ella salido, dijo á su madre: ¿Qué pediré? Respondióle: La cabeza de Juan Bautista. Y volviendo al instante á toda prisa adonde estaba el Rey, le hizo esta demanda: Quiero que me des luégo, en una fuente, la cabeza de Juan Bautista. El Rey se pusó triste; mas, en atencion al juramento y á los que estaban con él á la mesa, no quiso disgustarla, sino que, enviando á un alabardero, mandó traer la cabeza de Juan en una fuente. El alabardero, pues, le cortó la cabeza en la cárcel, y trájola en una fuente, y se la entregó á la muchacha, que se la dió á su madre.» (San Márcos, cap. vi.)

La hija de Herodías presenta la fuente ó disco para recibir de mano de un soldado la cabeza del Precursor. —Figuras de medio cuerpo y tamaño menor que el natural.

El museo del Louvre posee (núm. 242) un cuadro muy semejante á éste, donde falta lo principal de la figura del soldado, del cual asoma solamente el brazo. El cuadro de París fué adquirido como de Solario, y atribuido despues á Leonardo de Vinci; pero ya ántes de redactarse el último catálogo de aquel museo los inteligentes le tenian por de Luini.— El nuestro tambien era antiguamente estimado como del Vinci.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Alcoba de la galería del Mediodía. — Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. Paso al Dormitorio del Rey.—Está grabado en el Museo *Landon*.

F. L.

MALOMBRA (Pietro).—*Nació en Venecia en* 1556; *murió en* 1618. (Escuela veneciana.)

Cultivó desde muy jóven las bellas letras, la música y el canto, y obtuvo el cargo de canciller ducal. Trabó amistad con Giuseppe Porta, llamado el Salviati ó Grafagnino, y aficionándose á la pintura, empezó á copiar sus obras, y á decorar con orlas y arabescos las composiciones en

que representaba aquél las expediciones ducales. Reveses de fortuna trajeron su casa á ménos despues de la muerte de su padre Bartolommeo, regente de la cancillería ducal, y entónces, sacando partido de lo que sólo habia practicado como recreo, encontró en el trato de los pinceles el consuelo contra las persecuciones, el amparo contra la pobreza, el renombre contra el olvido. Ejecutó muchas y aplaudidas obras en la sala del Auditor nuevo, en la Quarantía civil, en el tribunal de los señores *al criminale*, en muchas iglesias de la ciudad y en otras várias de Padua. Hizo para algunos teatros curiosos inventos, máquinas y decoraciones; ilustró las academias con poesías y discursos; y sin embargo de esta gran variedad de conocimientos, de la general estimacion y de la holgura que le proporcionaron, tuvo siempre que sufrir contrariedades y amarguras, de que no careció ni áun en el seno de su familia.—Sobresalió principalmente en el modo de tratar los asuntos de la historia moderna de su país, y en los retratos.

292.—*La Sala del Colegio de Venecia.*

Alto 1,70. Ancho 2,14.—Lienzo.

Representa el acto de reunirse el Dux con los senadores, segun solia verificarse para el recibimiento de los legados de las córtes extranjeras. Es muy notable este cuadro, por ser retratos todos los personajes en él congregados.

Colígese de la Vida de Malombra, escrita por Ridolfi, que este cuadro, con otros varios del mismo autor, fué comprado y traido á España por don Alonso de la Cueva, embajador de S. M. Católica cerca de la república de Venecia. Ha venido mucho tiempo atribuyéndosele á Tintoretto, y como de este pintor figuró en la Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef., tercera pieza *de azulejos*, bajo este título: *El senado de Venecia y el gran Dux que le preside.*

MANETTI (Rutilio).—*Nació en Siena en* 1571; *murió en* 1637. (Escuela florentina.)

Escasas noticias nos dan de este pintor el Lomazzo y el Baldinucci. Fué discípulo de Francesco Vanni, pero tomó un estilo diametralmente opuesto al de su maestro, é imitó más bien al Caravaggio. Su dibujo es bastante correcto.—Pertenece á la época de la decadencia de la escuela florentina.

293.—*Milagro de santa Margarita.*

Alto 1,41. Ancho 1,04.—Lienzo.

Un hombre de barba cana y otras dos personas sostienen á un muchacho, que aparece medio envuelto en

una mortaja, con el sello de la muerte en el semblante. La Santa le resucita y le tiene asida la mano.—Figuras hasta las rodillas, de tamaño menor que el natural.

Este cuadro, que pasaba por de Caravaggio, fué regalado á Felipe IV por el Almirante de Castilla don Juan Alonso Enriquez de Cabrera, grande aficionado á la pintura.

MANFREDI (Bartolommeo).—*Nació en Ustiano, lugarcillo del Mantuano, en* 1580, *segun el Zani; murió en* 1617. (Escuela romana.)

Estudió primeramente con Christofano Roncalli *dalle Pomarance*, y se perfeccionó copiando y meditando las obras del Caravaggio. Ejercitóse principalmente en ejecutar cuadros de costumbres populares y militares. Su viciosa juventud le acarreó una muerte prematura.—Su dibujo es flojo, pero su colorido vigoroso. Muchos de sus cuadros pasan por del Caravaggio.

294.—*Un soldado llevando en un disco la cabeza de san Juan Bautista.*

Alto 1,33. Ancho 0,95.—Lienzo.

El soldado á quien mandó Heródes cortar la cabeza del santo Precursor y entregársela á la hija de Herodías, está representado en el acto de ir á depositar en manos de la doncella el funesto presente. Su cuerpo está de perfil, y su rostro vuelto al espectador. Lleva media armadura de hierro, brial verdoso, morrion con plumas á la tudesca, manto carmesí, una lanza al hombro, y en las manos la cabeza de san Juan puesta en una fuente ó disco.—Media figura de tamaño natural.

MANTEGNA (Andrea).—*Nació en las cercanías de Padua en* 1431; *murió en* 1506. (Escuela veneciana.)

Al pintor paduano Francesco Squarcione, que le enseñó el dibujo, debió el salir de la humilde condicion de pastor para elevarse á la categoría de caballero en la corte del Marqués de Mantua.—La imitacion del antiguo, que fué para los maestros florentinos del siglo XV la causa más poderosa

de su progreso, vino á serlo tambien ocasionalmente de los rápidos adelantos de los venecianos, porque el Squarcione, que habia viajado por Italia y Grecia, reunió preciosos fragmentos del arte clásico antiguo, estatuas, torsos, bajo-relieves, vasos, etc.; estableció en su país natal una escuela mejor provista de modelos que ninguna otra de aquel tiempo, y acudiendo á ella los jóvenes artistas del país, recibió un impulso extraordinario la ciencia del dibujo. Nada probablemente hubiera sido el Mantegna, como pintor de historia, si su talento no hubiese madurado en la meditacion y reproduccion contínua de aquellos inapreciables ejemplares. La tendencia naturalista de la época, que tomó en este genio la forma de una decidida aspiracion á la ilusion óptica, se vió felizmente moderada, á pesar de su innata poesía y de su poderosa inventiva, por aquel severo estudio, al cual debió el no degenerar en tan ocasionado empeño. — Todo se lo debia Mantegna al Squarcione, pues de su padre Biagio no habia recibido más que el sér. A su maestro, que le adoptó como hijo, debia, no sólo la enseñanza, sino tambien el haber sido recibido, á la edad de diez años, en el gremio de los pintores del Padua, y un cariño cordial, al que iba á poner su protector el sello del último beneficio, dejándole por su universal heredero; y sin embargo el protegido fué ingrato, porque hácia el 1456, á la edad de 25 años, se resolvió á abandonar á su maestro y padre adoptivo para ir á formar parte de la familia de su rival, el pintor Jacopo Bellini, con cuya hija Nicolosia, hermana de Gentile y de Giovanni, contrajo matrimonio. — En 1468 entró Mantegna al servicio de Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua, con el sueldo de 75 *liras* al mes (unos 3,000 rs. al año), estipendio considerable en aquel tiempo. Este mismo Marqués, andando el tiempo, le recompensó haciéndole dueño de un pequeño solar cerca de la iglesia de San Sebastian, en el cual hizo para sí el pintor una casa en 1476. Refiere el Ridolfi que decoró con pinturas al fresco su modesta vivienda; pero esta y otras obras importantes que ejecutó el Mantegna en el castillo de Mantua, sufrieron gran detrimento durante la guerra de sucesion, en 1630, por la entrada de las tropas imperiales en la ciudad. Entónces se dispersaron las ricas colecciones de pinturas y demas objetos de arte de los primeros Gonzagas: muchas obras fueron llevadas á Praga, y otras pasaron á enriquecer el palacio de la Reina Cristina de Suecia; estas últimas formaron parte eventualmente de la coleccion de Orléans. Esta misma dispersion de los tesoros artísticos de Mantua fué la que hizo á Cárlos I de Inglaterra poseedor de la celebrada serie de pinturas al temple, en lienzo, que hoy custodia el palacio de Hampton Court, y que se compone de nueve paños, representando el *Triunfo de Julio César*, terminados en 1492 para el palacio de *San Sebastiano* de Mantua. Supone el Vasari que fué este triunfo su obra maestra: *La miglior cosa che lavorasse mai.*

El papa Inocencio VIII le invitó á pasar á Roma, donde en los años de 1488 á 1490 ejecutó algunos frescos para la capilla de aquel pontífice, en el palacio de Belvedere. Cuéntase que era el Mantegna de carácter arriscado, y que no satisfaciéndole con la puntualidad debida los honorarios estipulados, se atrevió á pintar en una pared la figura de la Ingratitud. Fué el Papa á ver su obra, y notando aquella demasía, se contentó con mandarle que en la banda opuesta pintase la figura de la Paciencia. Esta capilla fué luego destruida co-

mo incompatible con las obras que mandó llevar á cabo Pío VI.—Murió el Mantegna en Mantua el 13 de Setiembre de 1506, y fué sepultado en su propia capilla de San Juan Bautista, en la iglesia de San Andres. Fija la época de su fallecimiento el Zani, en sus *Materiali per servire alla storia dell'incisione* (Parma, 1802), y se equivocó evidentemente el Ridolfi trayendo aquel suceso al año 1517; pero es cierto lo que este último escritor añade de habérsele después honrado con su propio retrato en bronce y con un nuevo sepulcro, donde fueron tambien depositados sus dos hijos, costeado por su sobrino Andrea Mantegna en 1560.—Las obras de este insigne maestro respiran grandeza y elevacion. Su estilo es algo duro y severo, como lo fueron sus facciones; pero su dibujo fué correcto, su pincel detenido y concienzudo, su ejecucion notablemente vigorosa. Su colorido á veces ofrece gran poder y armonía. Sus composiciones revelan el estudio diligente y asíduo del antiguo. Hizo un uso muy acertado de la perspectiva y de los escorzos, y en sus obras se ven practicadas todas las buenas reglas de esta ciencia. Fué pintor, grabador, escultor, poeta y arquitecto. Sus grabados son apreciadísimos.—Son escasas hoy las obras de este gran pintor. El marqués Selvatico, en sus curiosos *Comentarios* á la edicion del Vasari, que dió á luz Le Monnier (Florencia, 1846), cuenta sólo 33 obras ciertas del Mantegna, excluidos los frescos. En nuestra nacion verdaderamente no tenemos obras que den idea cabal de su genio.

295.—*El tránsito de la Vírgen.*

Alto 0,54. Ancho 0,42. — Tabla.

En el fondo de una estancia decorada con pilastras, y al pié de una ventana, por la cual se dilata la vista hasta una ciudad situada á la orilla del mar con un prolongado muelle, está tendido en un féretro sobre un paño rojo el cadáver de la Santísima Vírgen, entre dos blandones. Rodean el féretro cuatro apóstoles, uno de los cuales, san Pedro al parecer, revestido de capa pluvial, acaba de administrar á María los santos óleos; otro da incienso al sagrado cadáver, miéntras otro le contempla, teniendo en la mano un vaso de perfumes para ungirle ántes de amortajarle. Los demas apóstoles, con sendas velas de cera en las manos, formados en dos filas, entonan entre tanto el oficio divino. San Juan tiene en la mano derecha una palma verde.

No teniendo texto alguno sagrado á que sujetarse para representar la muerte de Nuestra Señora, dado que esta parte de la historia de la Vírgen no recono-

ce fuentes auténticas y sólo descansa en las tradiciones de la Iglesia católica, el autor siguió el ejemplo de otros pintores de su época, y usó de la licencia de suponer: primero, que la Santísima Vírgen murió en Efeso, y segundo, que á su fallecimiento se hallaron presentes los apóstoles. No es seguro que este suceso ocurriese en la expresada ciudad, si bien tampoco lo es que se verificase en Jerusalen; pero el Mantegna, en la duda, optó visiblemente por Efeso, pues sólo á ésta poblacion cercana al mar, y no á la ciudad santa, conviene la perspectiva que se divisa al fondo, donde hay un largo muelle que penetra en un hermoso golfo. Respecto de la asistencia de los apóstoles á la defuncion de María, la Iglesia ni la autoriza ni la reprueba; pero la escena parece inspirada por la antigua leyenda de la *Vida de Nuestra Señora* (*Vie de Nostre Dame*), que puede verse en la curiosa obra titulada *Predicatoriana*, publicada por G. P. Philomneste.

Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef. Despacho. Atribuido á *Rafael* en el Invent. respectivo.

F. L.

MARATTI (CARLO), *llamado tambien* IL CAVALIERE MARATTA.—*Nació en Camerano, entre Loreto y Ancona, en* 1625; *murió en Roma en* 1713. (Escuela romana.)

Vivió en Roma desde su primera juventud, y fué discípulo de Andrea Sacchi. Vino á ser en breve el más distinguido alumno de tan acreditado profesor, y cuando murieron éste y Pietro da Cortona, disfrutó, por espacio de medio siglo próximamente, la fama de primero entre todos los pintores de Roma. Distinguiéronle con sus mercedes seis papas sucesivamente: los dos Clementes IX y X, Inocencio XI, Alejandro VIII, Inocencio XII y Clemente XI. Fué nombrado por Inocencio XI superintendente de las pinturas del Vaticano, y restauró en los años 1701 y 1702 los famosos frescos de Rafael, que habian sufrido mucho detrimento y amenazaban próxima ruina. Tambien se le dió el encargo de retocar á la aguada los frescos de la *Farnesina*. El papa Clemente XI le creó caballero de la Órden de Cristo, y Luis XIV, rey de Francia, le nombró su pintor de cámara. Pocos pintores han gozado de mayor reputacion durante su vida; pero la posteridad no ha confirmado del todo aquella gran boga. Mengs, sin embargo, creyó que Carlo Maratti era acreedor á la gloria concedida á los maestros de más poderosa iniciativa, porque, en su opinion, habia contenido la rápida decadencia de la pintura al finalizar el siglo XVII. Fué este artista en verdad un ardiente admirador de Rafael, cuyo estilo se esforzó en imitar y propagar, contra el que á la sazon prevalecia de los *macchinisti*, discípulos de Cortona; pero el mantenedor por desgracia era algo débil, porque el eclectismo de la escuela carrachesca, en que se habia formado, no era á propósito para cautivar á la generalidad: de modo que no coronó el éxito sus esfuerzos. Pintó Maratti poco al fresco. Sus pinturas, que abundan, son por lo comun al óleo y de caballete. Agradaron mucho las *madonnas* que salieron de sus pinceles, y por ellas mereció ser conocido con el nombre de *Carlo delle Ma-*

donne.—Sucede con las obras de este pintor lo que con muchas producciones artísticas y literarias no escasas en el mundo: no tienen en rigor defectos que las deslustren, pero tampoco excelencias que las levanten del nivel comun.

296.—*La Vírgen con el niño Dios en la gloria.*

Alto 2,19. Ancho 1,49.—Lienzo.

Jesus, en el regazo de su santa Madre, está en actitud de bendecir. Al pié del celeste grupo se ve la esfera, iluminada á modo de luna creciente. En la parte superior hay una corona de ángeles, pintada al claro-oscuro.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Pieza tercera *de azulejos.*

297.—*Agar é Ismael en el desierto.*

Alto 0,58. Ancho 0,47.—Lienzo.

Aparécese á Agar el ángel que le indica el pozo en que puede aplacar la sed del niño Ismael.

MARATTA (Estilo de).

298.—*Flora.*

Alto 1,31. Ancho 0,98.—Lienzo.

Representada en una doncella que tiene en los brazos un vaso de flores, descansando sobre una mesa, y detras un niño ó genio.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Cuarto nuevo de la Infanta, primera pieza. Con esta nota marginal en el Invent.: *Ensenada.*

MARIO DE' FIORI (Mario Nuzzi, *llamado*).—*Nació, segun unos, en Perma, reino de Nápoles, y segun otros en Roma, en* 1603; *murió en* 1673. (Escuela romana.)

Fué discípulo de su tio, el caballero Tomasso Salini, pintor romano, grande imitador del Caravaggio. Sobresalió, como su maestro, en el arte

de pintar las flores, y se cuenta que por cultivarlas muy bellas su padre, establecido en Nápoles, le hizo trasladarse á Roma, donde se entregó de lleno á este género de pintura. La gracia y facilidad con que las imitaba le valieron el nombre antonomástico de *Mario el de las flores*. Fué creado académico de San Lúcas de Roma en 1657. Su toque era fácil, su colorido brillante; pero sus cuadros han ennegrecido mucho, y perdido por lo tanto gran parte de su trasparencia y atractivo.

299.—*Florero.*

Alto 0,84. Ancho 1,55. —Lienzo.

Un ramillete sobre una gran lastra de piedra, y en ella tambien un ancho vaso de cristal con tulipanes, lirios y otras flores.

300.—*Florero.*

Alto 0,79. Ancho 1,63. —Lienzo.

Junto al ramo una ardilla y un violin.

301.—*Florero.*

Alto 0,84. Ancho 1,57. —Lienzo.

Jarron de plata, volcado sobre un tapete azul, y flores de diversas especies.

302.—*Florero.*

Alto 1,11. Ancho 0,71. —Lienzo.

Ramo de azucenas, tulipanes, malvas reales, magnolias y otras flores, en un elegante vaso, esculpido y dorado.

303.—*Florero.*

Alto 0,83. Ancho 1,54. —Lienzo.

Dos vasos con flores de várias especies.

304.—*Frutero.*

Alto 0,85. Ancho 1,55. —Lienzo.

Una sandía partida, peros, uvas y granadas.

305.—*Frutero.*

Alto 1. Ancho 1,33. — Lienzo.

Al lado de la mesa en que está puesta la fruta hay un muchacho que desvia de ella á un mono.

MASSIMO STANZIONI (IL CAVALIERE).—*Nació en Nápoles en* 1585; *murió en* 1656.—*Fué pintor, escritor y arquitecto.* (Escuela napolitana.)

Era uno de los más aventajados discípulos del Caracciolo y de Lanfranco, cuando pasó á Roma para estudiar y copiar las obras de Annibal Carracci, antípoda de sus primeros maestros en el estilo. Allí se hizo admirador de Guido Reni, y tan aficionado á su color, que procuró imitarlo en muchas de sus obras, de donde le vino el sobrenombre de *Guido Napolitano.* Fué llamado á Nápoles á terminar obras que el Domenichino habia dejado sin concluir en la capilla del Tesoro de aquella catedral, y en ella trabajó á competencia con Ribera y su maestro Lanfranco; abriendo ademas en su casa escuela, en que se formaron muchos discípulos. El caballero Máximo se aventajó al Lanfranco en la nobleza y elegancia del dibujo, y al mismo Caravaggio en el empaste, ya que no en el vigor del claro-oscuro.

306.—*Vision de Zacarías.*

Alto 1,88. Ancho 3,37.—Lienzo.

Representa el anuncio del nacimiento de san Juan Bautista. (SAN LÚCAS, I.) Envió el Padre Eterno el ángel Gabriel al sacerdote Zacarías miéntras estaba ofreciendo el incienso en el templo, y díjole el ángel: «Elisabeth, tu mujer, parirá un hijo, al cual pondrás el nombre de Juan.»

Está Zacarías, revestido de sus ornamentos sacerdotales, junto al altar, teniendo en la mano el incensario y escuchando la prediccion del ángel, que se le aparece sobre el ara, y su anuncio de que quedará mudo por no haber dado crédito desde luego á sus palabras. A la derecha hay un grupo de mujeres con un niño, y á la izquierda otro de hombres, que (contra la costumbre y los

ritos de la antigua ley, y á despecho de lo referido en el Evangelio de donde está tomado el asunto) presencian el santo sacrificio.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, Capilla de la calle del Tesoro.

307.—*Predicacion de san Juan Bautista en el desierto.*

Alto 1,87. Ancho 3,35.—Lienzo.

Situado el Santo al pié de un árbol, se dirige á un numeroso agrupamiento de personas de distintas edades y sexos, que reunidas en el desierto á manera de caravana, le escuchan atentas, sentadas unas en tierra, otras en pié, otras montadas en sus caballos.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, Capilla de la calle del Tesoro.

308.—*La degollacion de san Juan Bautista.*

Alto 1,84. Ancho 2,58.—Lienzo.

Véase la explicacion del asunto bajo el número 291.

A la izquierda del espectador está el verdugo, de espaldas, con la espada en la mano, pronto á descargar el golpe sobre el cuello del Bautista. Éste, de rodillas, espera la muerte, humilde y resignado. Al otro lado unos soldados presencian la ejecucion. El fondo representa la cárcel en que estaba san Juan Bautista por la persecucion de Herodías.—Figuras de tamaño natural.

De la misma procedencia que los dos anteriores.

309.—*San Jerónimo escribiendo.*

Alto 1,30. Ancho 1,54.—Lienzo.

Figura de medio cuerpo y tamaño mayor que el natural.

Atribuido á Ribera, Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Comedor antiguo de SS. MM.

310.—*Sacrificio á Baco.*

Alto 2,37. Ancho 3,58.—Lienzo.

Álzase á la izquierda el marmóreo simulacro del dios sobre un pedestal, á cuyo pié una mujer arrodillada, cubierta con un manto azul, ofrece un canastillo de uvas y manzanas. Acércase por detras de la propia imágen un grupo de mujeres jóvenes, que traen en ofrenda ramos de flores, cestas de racimos y otras producciones, y á las cuales acompañan un niño sujetando un macho cabrío, y una ménade ó bacante agitando en alto un sonajero. Delante de la estatua, en el centro y á la derecha del espectador, bacantes y mancebos acuden, cuál con una preciosa ánfora, cuál depositando en tierra un cántaro de barro, unos bailando, y tocando otros en bullicioso coro, ya poseidos de furor dionisíaco. Dos tíadas, presas de lasciva ternura, ofrecen al dios *Libre*, con mimoso ademan, la tórtola amorosa, miéntras un jóven á su espalda hace vibrar el aire con los penetrantes tonos de un clarinete; y unos niños, apoderados de un barril de uvas, gozan exprimiendo en su boca el jugo de los racimos.—Figuras enteras de tamaño mayor que el natural.—Firmado.

Hay quien supone que nuestro gran Velazquez tuvo presente este hermoso cuadro al ejecutar el suyo de *Los Borrachos*.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, pieza donde cenaba S. M.

F. L.

MASSIMO (Estilo del CAVALIERE).

311.—*Abraham repudiando á Agar.*

Alto 1,21. Ancho 1,49.—Lienzo.

Medias figuras de tamaño natural.

MAZZUCCHELLI (PIER FRANCESCO).—Véase MORAZZONE.

MAZZUOLA ó **MAZZOLA** (Francesco).—Véase Parmigianino.

MICHELI ó **MICHIELI**.—Véase Parrasio.

MIGLIARA (Giovanni).—*Segun la* Guía de Génova *nació en Milan. Segun nuestras noticias particulares, en Alessandria della Paglia; murió hácia el año* 1834. (Escuela genovesa.)

No tenemos pormenores de su vida. Sobresalió en la pintura de paisajes y perspectivas. Repútase como una de sus mejores obras un cuadro existente en la galería Peloso, de Génova, que representa el *regreso del Viático á la iglesia de San Márcos de Venecia.*

312.—*Perspectiva interior.*

Alto 0,75. Ancho 0,60. — Lienzo.

Vista del claustro bajo y de la escalera principal de un suntuoso edificio, trazado á semejanza de la cartuja de Pavía, en la que estuvo prisionero el rey de Francia, Francisco I, despues de la memorable batalla de aquel nombre. En las figuras que animan esta perspectiva está representado el monarca prisionero al tiempo de ir á subir la escalera. Un cortesano se acerca á él como para darle una carta, y otro parece lamentar su infortunio.

F. L.

MORAZZONE (Pier Francesco Mazzucchelli, *llamado* il cavaliere).—*Nació en el pueblo del Milanesado, del que tomó su nombre vulgar, en el año* 1571; *murió en* 1626. (Escuela lombarda.)

Llevóle su padre á Roma siendo niño, y allí frecuentó las academias y se dió á estudiar las obras de Gaudenzio Ferrari. Dibujó mucho el antiguo y el natural, y empezó su nombre á ser celebrado en la córte pontificia, donde nunca le faltaron encargos. Consagróse luego á observar y copiar las grandes obras de Rafael y Miguel Ángel. Pasó á Venecia, estudió tambien las de Ticiano y Tintoretto, y regresando á su pais natal, emuló con los Procac-

cinis; abrió una escuela, que alcanzó notable florecimiento; ejecutó obras en Saboya, y aquel duque le recompensó creándole caballero de San Mauricio. Llamado á Piacenza en 1626 para pintar la cúpula del Duomo ó catedral, que despues terminó el Guercino, comenzó con ardor su obra; pero habiendo de allí á poco enfermado, quiso volver al pueblo de su nacimiento, donde, en vez de experimentar alivio, se agravó su enfermedad, y murió á los 55 años de edad.—Su pincel es grandioso y lleno de vigor.

313.—*La muerte de Lucrecia.*

Alto 1,23. Ancho 1,01.—Lienzo.

No pudiendo sobrevivir á la afrenta que recibió de Tarquino, se atraviesa el pecho con un puñal. Tiene clavada el arma y cae de espaldas, exánime, sobre una mesa cubierta con un tapete de seda amarillo.—Media figura, tamaño natural.

MORONI ó **MORONE** (Giovan Battista).—*Nació en Albino, cerca de Bérgamo, hácia el año de* 1525; *murió en* 1578. (Escuela veneciana.)

La familia de los Moroni era muy principal en el valle Seriano de la tierra de Albino, y el padre de Giovan Battista, viendo las buenas disposiciones de su hijo, le mandó á estudiar con el afamado pintor bresciano Alessandro Bonvicino, llamado *il Moretto.* Despuntó desde luego en el jóven alumno una grande habilidad para hacer retratos, y aunque no llegó nunca á darles el aire, la gracia y la majestad que distinguia á los del Ticiano y los convertia en verdaderos cuadros históricos, sin embargo, era tal su semejanza y verdad, tanta la vida y el individualismo que el Morone acertaba á comunicarles, que el mismo Veccelio aconsejaba á los señores que la República enviaba para el regimiento y gobierno de Bérgamo, que no se retratasen sino con él. Pintaba, en efecto, este artista lo que veia con la fidelidad de un flamenco. Rara vez indicaba á sus retratados el aire y postura que les convenia tomar, y si la que espontáneamente adoptaban era vulgar ó desmañada, desmañada y vulgar la reproducia él en el lienzo. En cambio se esmeraba en los accesorios, y los imitaba con la mayor escrupulosidad y detenimiento. Sus dotes de pintor de retratos fueron las que le valieron la honorífica mencion que de él hizo el poeta Achille Mutio en su *Teatro di Bergamo.* En sus cuadros de composicion fué flojo, y no hubiera sólo por ellos conseguido el justo lauro que la posteridad le ha reservado. Sus retratos más celebrados existen en Venecia, en la Academia y en la galería Manfrini; en la *degli Uffizj*, de Florencia; en el museo de Berlin, donde se conserva su propia semblanza, llena de animacion y calor; y en la galería Stafford, de Lóndres, que se gloría de poseer, en el retrato de un *jesuita*, un verdadero *capo d'opera.*

314.—*Retrato de un capitan veneciano.*

Alto 1,19. Ancho 0,91.—Lienzo.

Está en pié, con el brazo izquierdo apoyado en un pedestal. Cabello castaño, corto, barba más clara, tez morena, carnes regulares; edad, como unos 35 años. Tiene jaco negro de cuello alto, mangas y gregüescos afollados de color carmesí; gruesa cadena de oro al cuello. En la mano derecha, caida, unos guantes blancos de punto.—Figura de más de medio cuerpo, de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid, donde pasaba por de Tiziano.

NANI (Jacopo).—*Floreció en el siglo* XVIII. (Escuela napolitana.)

Carecemos de pormenores acerca de la vida de este pintor. Créesele napolitano, y supone M. Siret, en su *Dictionnaire historique des peintres, etc.*, que estuvo empleado en la corte del rey D. Cárlos III de Borbon. Se aventajó en la pintura de paisajes, flores y frutas. No se sabe si fué discípulo de Andrea Belvedere, pero le imitó mucho.

315.—*Animales muertos.*

Alto 0,67. Ancho 0,46.—Lienzo.

Una liebre y dos perdices colgadas de una cuerda.

316.—*Aves muertas.*

Alto 0,72. Ancho 0,48.—Lienzo.

Una perdiz y un ganso colgados de una rama, y otras aves en el suelo, una de ellas desplumada.

317.—*Animales muertos.*

Alto 0,72. Ancho 0,48.—Lienzo.

En un terrero junto á un árbol, y como denotando la presencia de un cazador, se ven un sombrero tricornio, una liebre y várias aves muertas.—Firmado.

318.—*El corral asaltado.*

Alto 1,30. Ancho 0,94.—Lienzo.

Penetra un zorro en un corral y se ceba en várias aves, matando dos gallinas y haciendo presa en un hermoso pavo.

NUZZI (Mario).—Véase Mario de' Fiori.

ORBETTO.—Véase Turchi (Alessandro).

PADOVANINO (Alessandro Varotari, *llamado comunmente*).—*Nació en Padua en* 1590; *murió en* 1650. (Escuela veneciana.)

Su padre, Darío Varotari, era un pintor veronés; perdiólo Alejandro siendo niño, y entónces le llevaron á Venecia, donde aprendió el dibujo y fué diligente imitador de las obras de Ticiano, con cuyo estudio hizo grandes adelantos. Su residencia fué alternativamente en Padua y Venecia, y fuera de estas ciudades son muy contadas sus obras.—Sobresalió el Padovanino en pintar niños, gustando de introducirlos en sus composiciones. Fué tambien excelente pintor de paisajes. Repútase como su obra maestra su cuadro de las *Bodas de Caná*, que existe, aunque algo estropeado, en la Academia de Bellas Artes de Venecia. Este lienzo fué pintado para el convento de *San Giovanni di Verdara*, en Padua. Censúrasele de haber sido más perito en el colorido que correcto en el dibujo, y áun hay quien le acusa de haber representado algunos asuntos sagrados como pasajes mitológicos, citando en confirmacion de esta crítica el cuadro de la *Sacra Familia* de la *Galería degli Studj* de Nápoles.

319.—*Orfeo.*

Alto 1,65. Ancho 1,08.—Lienzo.

Cuenta la fábula que el tracio Orfeo, hijo de Apolo y de Caliope, era tan excelente músico, que al són de su cítara acudian embelesados no sólo los hombres, sino hasta los más fieros animales.

El autor ha representado á Orfeo tocando, no la cítara, sino la viola. Está el prodigioso músico de espaldas, sentado en un peñasco, y los animales, atraidos por sus

melodiosos acentos, se agrupan en torno de él para oirle más á su sabor. Fondo: bosque, con un lagarto en el tronco de un árbol.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Siendo este cuadro de la Colec. de Cárlos II, estuvo en las *bóvedas del Ticiano* del R. Alc. y Pal. de Madrid. Despues, como perteneciente á la Reina doña Isabel Farnesio, fué colocado en el Pal. de S. Ildef., en la pieza de la Chimenea, inmediata á la antecámara del Rey. En el inventario de aquella primera época figura como del Ticiano; atribucion que con buen acuerdo suprimieron en la segunda.

PAGANO (Michele).—*Nació en Nápoles, no se sabe en qué año; murió hácia el* 1730. (Escuela napolitana.)

Se ignoran asimismo los pormenores de su vida. Sobresalió en la pintura de paisaje, é hizo obras de agradable y fresco colorido, que lograron la estimacion pública en su patria y fuera de ella. Falleció jóven, cuando más le sonreia la fortuna.

320.—*País.*

Alto 0,46. Ancho 0,89.—Lienzo.

En primer término, un camino con unas ruinas y una altura cubierta de vegetacion. Por el camino van dos viajeros, uno á pié y otro á caballo. En segundo término, un rio con un puente, por donde va un hombre con una caballería, y á lo léjos poblacion y árboles.—Efecto de sol saliente.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.

321.—*País.*

Alto 0,46. Ancho 0,84.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Báñale un rio, que atraviesa una barca con gente. Otras personas y dos caballerías esperan su vez para pasar tambien á la opuesta orilla. Grupos de árboles á derecha é izquierda, y á lo léjos poblacion en una pradera amena resguardada de altas montañas.—Efecto de sol poniente.

De la misma procedencia que el anterior.

PALMA (Jacopo), *llamado* Palma il Vecchio *para diferenciarle de su sobrino Jacopo Palma* il Giovane (*el jóven*).—*Debió nacer hácia el año de* 1480 *próximamente; fué su país natal Serinalta* (*lugar del vicariado de Bérgamo*); *murió por los años de* 1548. (Escuela veneciana.)

Á pesar de las interminables controversias sostenidas por los biógrafos acerca de la época en que vino al mundo este pintor, existiendo una obra suya firmada en 1500, no es posible traer su nacimiento al siglo xvi, ni á la última decena del xv. Tampoco es fácil llevar su defuncion á mucha distancia del año 1548, incluyendo Paolo Pino en su *Tratado de la pintura,* impreso en dicho año, á Palma el Viejo entre los artistas fallecidos *recientemente.* Se equivocó pues el Ridolfi suponiéndole muerto á la edad de 48 años.—Pudo ser el Palma discípulo de Giovanni Bellino; condiscípulo y émulo de Ticiano y del Giorgione, y amigo y compañero de Lorenzo Lotto, lo fué de seguro. Produjo muchas obras capitales, y como nacido en la época más dichosa del arte, y en el país privilegiado por la naturaleza para formar grandes coloristas, fué tan insigne pintor como dibujante. Sintió la belleza natural, como los grandes artistas venecianos de su siglo, no por la pauta de los antiguos modelos clásicos, sino pulsando, digámoslo así, la artéria misma de la vida y experimentando su calor y sus latidos, y de consiguiente expresó el carácter personal é individual, si no con la energía y brillantez del Giorgione, con la ingenuidad y el atractivo del Vecellio. Tuvo diferentes estilos, al tenor de las modificaciones que experimentó su gusto. En sus primeras obras, sus cabezas participan de cierta severidad antigua. Sus obras de transicion nos ofrecen un dulce reposo en la expresion de las figuras, que produce en el ánimo particular encanto. Como muestra de este estilo puede citarse su celebrada *Santa Bárbara,* que pintó para la compañía de bombarderos en la iglesia de Santa María Formosa. De su último estilo, que le hace rival del Ticiano por la suavidad y blandura de su pincel y la brillantez y jugo de sus tintas, da una ventajosa idea el bello cuadro que existe en este Real Museo.

322.—*La adoracion de los Pastores.*

Alto 1,19. Ancho 1,68.—Tabla.

El niño Jesus, sentado en las rodillas de su santa Madre, quiere acariciar á dos pastores que le presentan frutas y un cabrito. Á la izquierda está san José sentado y apoyado en un palo, y á su lado un pastor que le dirige la palabra, vestido de verde, con la mano izquier-

da sobre el brazo del Santo y dos flautas en la derecha. —Fondo: hermoso y variado país.

F. L.

PALMA GIOVANE (JACOPO PALMA).—*Nació en Venecia en* 1544; *murió en* 1628. (Escuela veneciana.)

Lleva el sobrenombre de *Giovane* (el *jóven*), para diferenciarle de su tio, el famoso Jacopo Palma, á quien por razon análoga llaman el *viejo*. Fué discípulo de su padre Antonio, pintor adocenado, y se formó estudiando las obras de los maestros venecianos. El duque de Urbino, Guido Ubaldo, se declaró su protector y le mandó á Roma, donde permaneció diez años. Vuelto á su país natal, el escultor Alessandro Vittoria, que ejercia grande influencia en la ciudad, y participaba de la direccion de las obras de arte que se ejecutaban en ella, le proporcionó tantos trabajos, que apénas hubo en Venecia iglesia ó edificio público para el cual no pintase. Fué grande su fecundidad, y dejó innumerables cuadros y dibujos, y 27 láminas grabadas al agua fuerte. Aunque el docto Kugler le clasifica entre los naturalistas de la centuria XVII, conviene tener presente que la escuela veneciana naturalista, á que Palma pertenece, no decayó tanto como la naturalista napolitana. Habia sí en los maestros venecianos de esta época mucho *manierismo*, ó sea práctica de rutina; pero la tendencia peculiar de la escuela de Bellino y Ticiano duraba siempre. A esto sin duda debe atribuirse que en los lienzos de Palma el jóven encontremos, á vueltas de un mecanismo en cierto modo obligado ó sistemático, muchas dotes de verdadero talento, y no poca belleza en las cabezas y en los accidentes.

323.—*Los desposorios de santa Catalina de Alejandría.*

Alto 1,17. Ancho 1,51.—Lienzo.

Sentada al pié de un nogal, con el niño Dios en su regazo y san Juanito abrazado por ambos, y abrazando éste á su vez á su cordero, la Vírgen, representada bajo las formas de una noble y hermosa matrona veneciana, tiene delante de sí á santa Catalina, que en actitud humilde y con la mano izquierda al pecho, recibe el anillo que le entrega el divino Infante. Santa Ana, al lado de María, observa edificada el místico enlace con las manos cruzadas al pecho, y san José lo contempla asimismo apoyado en su bordon. La Vírgen lleva túnica carmesí y manto azul muy oscuro; la Santa un ropaje tornaso-

lado verde y castaño, y en el cabello una diadema de oro é hilos de perlas.—Medias figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza de la Chimenea, junto al tocador de S. M.—Malamente atribuido á Pablo Veronés en el respectivo *Prontuario*.

324.—*David vencedor de Goliath.*

Alto 2,07. Ancho 3,35.—Lienzo.—(Compañero del N.° 325.)

Aquel pastorcillo rubio y de linda presencia que habia sido designado por el Señor á Samuel para que le ungiese como sucesor suyo en el reino de Israel, sin más armas que su zurron cargado con cinco guijarros, y su honda, lleno su pecho del espíritu de Dios, habia obtenido contra el ejército filisteo una señalada victoria, derribando muerto al formidable Goliath, segun se refiere en el capítulo XVII del libro I de los *Reyes*. «Cuando volvió David, despues de haber muerto al filisteo, salieron las mujeres de todas las ciudades de Israel á recibir al Rey Saul, cantando y danzando, y mostrando su regocijo con panderos y sonajas. Las mujeres en sus danzas cantaban y repetian: Saul ha muerto á mil, y David á diez mil. Semejante expresion irritó á Saul en gran manera y le dejó sumamente disgustado, y desde entónces en adelante ya no miraba con buenos ojos á David.» (*I Reyes*, XVIII.)

El cuadro representa la vuelta del ejército de Saul, y el recibimiento que á éste y al jóven David hacen las mujeres de Israel. El pastorcillo vencedor marcha al frente de la hueste, con la cabeza de Goliath asida por el cabello, y Saul y sus soldados le sirven como de escolta. El Rey de Judá, sobre un caballo que piafa, impaciente al freno que detiene su paso, va como cabizbajo oyendo los vítores de que es objeto el adolescente. Un escudero ó *strator* lleva el caballo de la brida. Uno de los soldados levanta la diestra, como uniéndose con entusiasmo al cán-

tico de victoria. Por la derecha asoman las mujeres israelitas con instrumentos de música y enarbolando palmas; una de ellas lleva un pandero en cada mano, otra un sistro, y otra una palma verde.—Figuras de tamaño natural.

Este cuadro tiene la misma procedencia é historia que su compañero, núm. 325, y vino con él del Escorial.

325.—*La conversion de Saulo.*

Alto 2,07. Ancho 3,35.—Lienzo.—(Compañero del N.º 324.)

«Saulo, que no respiraba sino amenazas y muerte contra los discípulos del Señor, se presentó al príncipe de los sacerdotes y le pidió cartas para Damasco, dirigidas á las sinagogas, para traer presos á Jerusalen á cuantos hombres y mujeres hallase de la escuela de Jesus. Caminando pues á Damasco, ya se acercaba á esta ciudad, cuando de repente le cercó de resplandor una luz del cielo. Y cayendo en tierra asombrado, oyó una voz que le decia: Saulo, Saulo, ¿porqué me persigues? Y él respondió: ¿Quién eres tú, Señor? Y el Señor le dijo: Yo soy Jesus, á quien tú persigues; dura cosa es para tí el dar coces contra el aguijon. Él entónces temblando y despavorido dijo: Señor, ¿qué quieres que haga? Y el Señor le respondió: Levántate y entra en la ciudad, donde se te dirá lo que debes hacer.» (*Hechos de los Apóst.*, IX, 1-7.)

Yace el fogoso perseguidor de los cristianos derribado de su caballo, que pugna por levantarse, y huyen despavoridos dejándole en tierra los soldados de su séquito, á quienes dispersa el fulgor repentino del cielo. Saulo está tendido boca arriba con las dos manos en la cabeza, y por el suelo se ven diseminadas las armas, escudos y tambores.

Este cuadro, equivocadamente atribuido por Cean á Palma el viejo, fué comprado para el rey don Felipe IV, por su embajador don Alonso de Cár-

denas, en la almoneda del desgraciado Cárlos I de Inglaterra: y llevado por Velazquez al Escorial, con otros cuadros, en 1656, por encargo del expresado Rey, permaneció allí hasta que en nuestros dias dió comision S. M. la Reina gobernadora al Director de este Museo, don José de Madrazo, para que trajese al régio establecimiento várias pinturas de aquel espléndido y suprimido monasterio.

PANINI (Gio. Paolo).—*Nació en Piacenza, segun algunos biógrafos en* 1691, *segun otros en* 1695; *murió en* 1764 *ó* 1768. (Escuela romana.)

Estudió en el pueblo de su nacimiento la arquitectura y la perspectiva. Tomó lecciones de pintura, en Roma, con Andrea Lucatelli y Benedetto Luti. Cultivó el paisaje y la perspectiva, y pintó hermosas decoraciones para algunos teatros. Era artista de imaginacion fecunda, ameno y variado en sus composiciones, pero sin verdad y sin vigor en el colorido, por lo comun azulado y monótono, é inferior, como todos los paisistas italianos de su época, á los flamencos y holandeses que florecian por el mismo tiempo. Alcanzó gran reputacion en Roma, y hoy mismo entre los franceses tiene muchos aficionados. Fué individuo de la Academia de San Lúcas, y la Academia de Pintura de París le abrió asimismo sus puertas en 1732.

326.—*Ruinas de arquitectura y escultura.*

Alto 0,48. Ancho 0,64.—Lienzo.

En el centro descuella una pirámide, y á su lado la estatua de una diosa.—Várias figuras animan la escena.

327.—*País.*

Alto 0,46. Ancho 0,37.—Lienzo.

Se ven en él unas ruinas de arquitectura, con una pirámide y un jarron, y agua en el primer término.

Su colorido, más vigoroso que el de Panini por lo general, nos hace dudar de la exactitud de esta atribucion.—Colec. de doñá Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.

328.—*País con ruinas.*

Alto 0,63. Ancho 0,48.—Lienzo.—(Compañero del N.° siguiente.)

Se descubren en ellas los restos y fragmentos de un templo corintio que parece el de Júpiter Stator en Roma;

un jarron antiguo con bajos relieves, otros varios trozos de ornamentacion y várias figuras.

F. L.

329.—*País con ruinas arquitectónicas.*

Alto 0,63. Ancho 0,48.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

A la izquierda, detras de unas columnas jónicas, que sostienen su entablamiento, se ve una rotonda parecida al templo de Vesta junto al Tíber. Várias figuras animan la composicion, y á lo léjos se descubre el mar.

F. L.

330.—*Jesus disputando con los Doctores.*

Alto 0,35. Ancho 0,56.—Lienzo.—(Compañero del siguiente.)

Bajo el crucero de un espacioso templo greco-romano, cuyas bóvedas descansan en grandes columnas jónicas de jaspe, Jesus, ocupando una cátedra levantada sobre una escalinata de mármol, explica la ley á los Doctores ó Escribas. Ocupan éstos un banco situado al pié de la escalinata y una tribuna colgada de verde, y algunos de ellos andan diseminados por el ábside y bajo las naves, demostrando todos en sus ademanes y en el afan con que registran sus voluminosos libros, ya el estupor, ya la indignacion de que se hallan poseidos.

Colec. de Felipe V. Pal. de S. Ildef. Antiguo Dormitorio del Rey.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio.

F. L.

331.—*Jesus arrojando del templo á los vendedores.*

Alto 0,35. Ancho 0,56.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

El templo es un vasto edificio de várias arquitecturas, con un ábside de ventanas arqueadas, y una soberbia nave de órden corintio y salomónico.

Tiene la misma procedencia que su compañero el núm. 330.

F. L.

PARMIGIANINO ó **PARMIGIANO** (Francesco Mazzuola ó Mazzola, *llamado comunmente* il).—*Nació en Parma, en Enero de* 1503; *murió en Agosto de* 1540. (Escuela lombarda.)

Murió su padre, Filippo Mazzola, dejándole casi niño, y encargáronse de su educacion sus tios Michele y Pier Ilario, ambos pintores como Filippo. Siguió el jóven Francesco la misma carrera, y á la edad de diez y seis años pintó el cuadro del *Bautismo de san Juan*, que llamó la atencion de sus conciudadanos. Habia ido á la sazon á Parma el celebrado Correggio, y estaba pintando la famosa cúpula de la iglesia de San Juan Evangelista, y prendado de su rara habilidad y de la novedad de su estilo el Parmigianino, procuró desde entónces imitarle. Despues de adquirir algun renombre en su país natal, pasó á Roma, en 1523, donde le recibió con mucho agasajo el papa Clemente VII. Allí se hallaba cuando el memorable saco dado á la ciudad por las tropas del Condestable Borbon, que cortó el vuelo á sus esperanzas. Emigró á Bolonia, donde hizo várias obras, que le hubieran producido considerables ganancias; pero por desgracia suya confió muchos dibujos originales á Antonio da Trento para que los grabase, y este artista infiel desapareció con ellos, sin que se lograse despues averiguar su paradero. Regresó entónces de Bolonia á Parma, y se comprometió á pintar varios frescos de grande extension en el coro de la iglesia de *Santa María della Steccata*. Cuenta Vasari que desgraciadamente se habia aficionado á la alquimia, y pasaba viendo humear los hornillos el tiempo que debia consagrar á los pinceles. Tenga ó no fundamento esta censura, es lo cierto que trascurrieron cinco ó seis años sin haber hecho más que comenzar la obra, y un dia impensadamente se vió reducido á prision por infraccion de su contrato. Salvóse prometiendo la enmienda; mas temeroso él mismo de la reincidencia, puso tierra por medio, y huyó á Casalmaggiore, en la provincia de Cremona, donde murió de allí á poco tiempo, á los 37 años de edad. La figura de *Moisés rompiendo las tablas de la ley*, tan celebrada por Reynolds en sus *Discursos*, formaba parte de los frescos de la Steccata, que lastimosamente quedaron sólo comenzados.—Uno de los cuadros de altar más famosos del Parmigianino es el de *Santa Margarita*, existente en la Academia de Bolonia: Guido lo preferia á la *Santa Cecilia* de Rafael. Entre las pinturas de caballete goza de mucha fama el *Cupido labrando el arco,* que pintó para Francesco Boiardi, y que conserva hoy la galería de Viena. Sabido es que se atribuia al Correggio esta obra.—El Parmesano, ó Parmigianino, fué más feliz en los retratos que en los cuadros de historia. En estos exageró la acentuacion de la gracia, natural en el Correggio, y cayó en un amaneramiento vituperable. En aquellos se mantuvo fiel al natural, sentido con elevacion é interpretado con grandeza. Como colorista, sus tonos son vigorosos y calientes, y su empaste completamente *corregiesco*.—Este artista fué tambien grabador, y sus láminas son muy apreciadas.

332.—*Retrato de un personaje desconocido, probablemente de Lorenzo Cibo, primo de Clemente VII y capitan de su guardia.*

Alto 1,33. Ancho 0,98.—Tabla.—(Compañero del siguiente.)

Hombre de arrogante figura y de unos 35 años de edad, bien plantado y de hermosa y varonil fisonomía. Está representado de pié, un tanto vuelto hácia su izquierda. Tiene la barba crecida y el cabello corto, de color castaño claro, tez sonrosada, ojos azules, nariz un poco aguileña. Viste ropilla negra y gaban de seda labrada, forrado de martas, y calzas blancas acuchilladas. Su mano izquierda descansa en el puño de la espada, y la derecha en la cintura. El fondo es un tapiz de brocado. Por la derecha una ventana abre paso á la vista á un paisaje quebrado, y sobre un antepecho de mármol se ven varios libros y una estatuita dorada del dios Marte en un pedestal antiguo.—Más de media figura, tamaño natural.

Este retrato es uno de los más bellos é interesantes del Real Museo. El sujeto á quien representa debió ser personaje de cuenta. Si es, como cree D. Valentin Carderera, Lorenzo Cibo, tenemos en el presente cuadro la semblanza de uno de los hombres más ilustres del pontificado de Clemente VII. Lorenzo Cibo, conde de Terentillo y Sede Vetralla, de Montgiove y de Jano, y capitan de la guardia del referido papa, defendió y conservó á Bolonia durante las rivalidades de España y Francia que ensangrentaron la hermosa Italia, y en 1530 fué declarado General de la Santa Sede. Sirvió á la república de Génova y á Cárlos V, que le nombró uno de sus generales, y fué su mujer Riccarda Malaspina, rica heredera de los marqueses de Massa y de Carrasa, viuda de Scipion Fieschio. Vasari, hablando de este personaje, y del retrato que le hizo el Parmigianino, se expresa así:—*Il signor Lorenzo Cibo, capitano della guardia del Papa, e bellissimo uomo, si fece ritrarre da Francesco (Mazzuoli), il quale si può dire che non lo ritraesse, ma lo facesse di carne, e vivo.*— En la *Relacion* de las pinturas que habia en el R. Alc. de Madrid en el año 1686, figura este cuadro, que se hallaba colocado en la pieza baja llamada *de la Aurora*, como retrato del *Conde de San Sigundo* (*sic*). ¿Quién era este conde? No nos ha sido posible averiguarlo. Por lo que importe, conviene tener presente que el citado Vasari, que diligentemente consignó todas las obras notables del Parmigianino (y ésta es notabilísima), trae la noticia de que este afamado pintor hizo el

retrato de un *conde boloñés*, á quien no nombra; y en otro lugar añade que tambien hizo, de tamaño natural, el de Bonifazio Gozzadino, y el de su esposa, que quedó imperfecto.

C. L.

333.—*Retrato de señora con tres niños, probablemente de Riccarda Malaspina, esposa de Lorenzo Cibo.*

Alto 1,28. Ancho 0,97.—Tabla.—(Compañero del N.° 332.)

Hermosa matrona, de expresion agraciada, que representa unos 30 años de edad. Está retratada en pié y un tanto vuelta sobre su derecha, rodeada de tres niños. Sus facciones son delicadas, su color animado, el cabello castaño, sujeto el rodete con red de oro. Está magníficamente vestida de terciopelo color de granate con acuchillados de raso blanco y trencillas de oro en las mangas y brahones, pañoleta de punto realzado, un joyel al cuello y un grueso cordon de oro labrado en la cintura, con dos caidas, de una de las cuales pende un mosquero que con la mano derecha ha echado la dama sobre su hombro. Uno de los niños está vestido de terciopelo azul oscuro, con cinturon y espada; otro de anaranjado, y el tercero de color claro verdoso. Los dos primeros tienen asida una de las dos caidas del cinturon de la madre, y todos tres llevan al cuello cadenas de oro.—Figuras de tamaño natural.

Se ha creido algun tiempo ser la dama retratada en este cuadro una Gran-Duquesa de Toscana. Hoy nos inclinamos á mirar en ella la condesa Riccarda Malaspina, esposa de Lorenzo Cibo, si bien reconocemos por lo observado acerca del cuadro anterior, que la tradicion en la Casa Real de España puede en cierto modo autorizar á que se considere éste, que con aquel forma juego en todo, como retrato de la mu er del *Conde de San Sigundo*, por más que ignoremos quién fuese este personaje. Los dos retratos han figurado siempre juntos en la Coleccion de cuadros de nuestros reyes, y juntos estaban en la pieza de *La Aurora* del R. Alc. de Madrid, en tiempo de don Cárlos II.

C. L.—F. L.

334.—*Cupido labrando su arco.*

Alto 1,48. Ancho 0,65.—Lienzo.

El hijo de Vénus, casi vuelto de espaldas, en pié, y hollando con su planta unos libros, con lo cual significa que el amor menosprecia la sabiduría, está con una cuchilla sacando astillas de un liston de madera para hacer un arco. A sus piés hay otros dos amorcitos de gesto maligno, en actitud de estar el uno sujetando al otro. —Figuras de tamaño natural.

Parece ser este cuadro una repeticion del que existe, ejecutado en tabla, en la galería del Belvedere, en Viena, donde antiguamente se atribuia al Correggio; atribucion infundada, atendida la claridad con que Vasari designa esta obra entre las que ejecutó el Mazzuola.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Pieza de *Apolo*, Despacho de verano de S. M.—Grabado por Francisco Van den Steen y por Bartolozzi.

335.—*Santa Bárbara.*

Alto 0,48. Ancho 0,39.—Tabla.

Está representada de edad casi infantil, teniendo en las manos la torre que le sirve de atributo, y vuelta de perfil, mirando á la izquierda del espectador. Tiene suelto el cabello y un vestido color de carmin pálido, con un velo trasparente al pecho. Busto con manos.

336.—*Sacra Familia.*

Alto 1,10. Ancho 0,89.—Tabla.

El niño Jesus está arrodillado sobre el muslo y el brazo derecho de la Vírgen, y abrazado á su cuello, y alarga la mano maquinalmente á la fruta que en un pañizuelo le presenta un angelito. Otro ángel asoma por detras de éste. San José está gravemente plantado, con las manos sobre su báculo, á la espalda de la Vírgen.—Figuras de tamaño natural.

Vasari habla de este cuadro con grande elogio, y nos da la noticia de que estuvo en poder de Luigi Gaddi.

C. L.—F. L.

PARRASIO (MICHIELI).—*Nació en Venecia y floreció en el siglo* XVI. *Se ignora el año de su nacimiento y el de su muerte.* (Escuela veneciana.)

Dotado de considerables bienes de fortuna, se aventajó en el aprecio público, casi más por su carácter liberal y agasajador que por sus dotes de artista. Era obsequioso y maniroto con sus numerosos amigos. Su casa, siempre abierta y abundada en goces, ofrecia á aquéllos placeres en que gastar alegremente las horas; rico ajuar, hermosas pinturas, mesas siempre cubiertas de exquisitos manjares y vinos generosos con que regalar el paladar. Adepto entusiasta del Ticiano, mantuvo con él una curiosa correspondencia miéntras el Veccellio permanecia en Alemania con la córte del Emperador, teniéndole al corriente de las obras de los infinitos artistas que ya honraban ó ya envilecian el arte de la pintura. Muerto el Ticiano, se consagró al trato de P. Veronés, de quien procuró imitar la manera, obteniendo de él no pocos dibujos, que aprovechó para sus cuadros.—A su muerte fué enterrado en su capilla de la iglesia de San José.

337.—*Jesucristo difunto adorado por san Pío V.*

Alto 0,42. Ancho 0,30.—Cobre.

En la parte superior hay una gloria de ángeles y serafines entre nubes. Dos ángeles sostienen el cáliz de la sangre del Redentor, y otro levanta el brazo del divino cadáver para que el Pontífice adore la llaga de la mano.—Firmado: *O. Parrhasi*, esto es, *Opus Parrhasi.*

Procedente del R. Monast. de San Lorenzo.

F. L.

PIPPI (GIULIO).—Véase GIULIO ROMANO.

POMERANCIO (CRISTOFANO RONCALLI, *llamado* IL CAVALIERE), ó DALLE POMERANCIE.—*Nació en Volterra en* 1552; *murió en* 1626. (Escuelas romana y florentina.)

Fué su primer maestro, en Roma, Niccolò Circignano, llamado tambien *il Pomerancio* por el pueblo de su nacimiento. Siguió el estilo de Federico Baroccio, y tantos progresos hizo, que el cardenal Crescenzi se declaró su protector, y le proporcionó obras muy considerables. Mereció asimismo pintar en la capilla Clementina del Vaticano las historias de Ananías y de Safira. Dibujó los cartones para varios mosaicos, y obtuvo de Paulo V el honor de ser creado caballero del habito de Cristo. Viajó con el marqués Vincen-

zo Gustiniani por Alemania, Flándes, Holanda, Inglaterra y Francia, y colmado de honores y riquezas regresó á Roma, donde falleció el año 1626, acompañando su cadáver los caballeros de Cristo y sus comprofesores, con solemne pompa, hasta su enterramiento en la iglesia de Santo Stefano del Cacco.— Con razon se clasifica al Pomerancio entre los adeptos del Baroccio. A pesar del deseo de poner un dique al *manierismo* en que caian los pintores de su tiempo, incurrió el maestro en defectos sistemáticos, que le condujeron por otros caminos al escollo mismo que queria evitar, y de este nuevo amaneramiento se contagiaron, como el Pomerancio, todos los artistas que procuraron imitarle. La mejor obra del Roncalli es la que ejecutó en la cúpula de *Santa Pudenciana*.

338.—*La Vírgen llorando á Jesucristo difunto.*

Alto 0,23. Ancho 0,19.—Tabla.

Está el sagrado cadáver sobre una sábana, con la cabeza en alto, y la Vírgen con los brazos abiertos, en actitud de abalanzarse á él en su terrible dolor. A su lado asoman las cabezas de José de Arimatea y de dos Marías.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Pieza donde se decia la Misa.

339.—*La Asuncion.*

Alto 0,56. Ancho 0,42. — Cobre.

Están los apóstoles al rededor del sepulcro vacío, llenos de admiracion. En lo alto rodea á Nuestra Señora, que es llevada á los cielos, una hermosa aureola de ángeles.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.

PONTORMO (Jacopo Carucci da).—*Nació en Pontormo, estado de Florencia, en* 1493; *murió en* 1558. (Escuela florentina.)

Perdió á su padre siendo casi niño, y estudió sucesivamente con Leonardo de Vinci, Mariotto Albertinelli, Pietro di Cosimo y Andrea del Sarto. Ejecutó en su juventud obras que merecieron elogios de Rafael, y cuéntase que Andrea del Sarto, celoso de su creciente mérito, le despidió de su estudio con malos tratamientos. Cobró despues tanta aficion á los grabados de Alberto Durero, que llegó á copiar servilmente el estilo de este afamado pintor

aleman. Esta inconstancia de su carácter perjudicó á sus progresos y reputacion. En la *Annunziata* pintó la Visitacion con notable grandiosidad de formas. En la galería *degli Uffizj* se conserva un excelente retrato suyo de Cosme de Médicis, lleno de calor y vida. En los retratos fué más feliz que en los cuadros de composicion.

340.—*Sacra Familia.*

Alto 1,30. Ancho 1.—Tabla.

La Vírgen, de rodillas, descansando los brazos en una piedra al pié de unas ruinas, adora á su divino Hijo, que está acostado en el suelo, mirando á su santa Madre, sobre la falda del vestido de ésta. San Juan está detras de Jesus, y san José dormido cerca de la Vírgen. Fondo, arquitectura y paisaje montuoso.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, en cuyo *Prontuario* se atribuye á Andres del Sarto; Pal. de San Ildef. Pieza donde estaba la *cama de repuesto.*

F. L.

PORDENONE (Giov. Antonio Regillo, ó Licinio, da). —*Nació en Pordenone, tierra del Friul, en* 1484; *murió en Ferrara en* 1540. (Escuela veneciana.)

Cambió, dice el Orlandi, su apellido de Licinio por el de Regillo, por ódio á un hermano suyo, que le hirió de un arcabuzazo. Pasó á Venecia llevado por la fama de Giorgione da Castelfranco, se hizo adepto suyo, y formóse en breve pintor de mérito. Fueron innumerables sus obras, al óleo y al fresco, así en su patria como en Génova, Mantua, Cremona, Piacenza y Venecia, por la facilidad y franqueza con que las ejecutaba. Émulo del Ticiano, y recelando siempre peligros, pintaba teniendo al lado la espada y la rodela. Su fama atrajo á Venecia al Buonarotti, deseoso de ver sus obras. Fué muy querido y agasajado, á pesar de sus marciales instintos; el Emperador le creó caballero; era entendido en bellas letras y tocaba diestramente el laud. Llamado á Ferrara por el duque Alfonso II, para que le dibujase los cartones de unos tapices, sintióse repentinamente acometido de dolores, no sin sospecha de haber sido envenenado; y no acertando los médicos á curar su dolencia, con gran pesadumbre de aquel príncipe, falleció en 1540, de edad de 56 años.—El mérito principal de este pintor consiste en la maravillosa suavidad y blandura (*morbidezza*) con que pintaba las carnes; en lo cual no le aventajó ni el mismo Ticiano. Sus composiciones carecen de la

animacion y expresion que caracterizan las del Vecellio.—Distinguióse tambien en los retratos. — En Venecia hay muy buenos retablos del Pordenone; la *Madonna con otros santos*, que conserva la Academia, es notable por su gracia y dignidad. El célebre cuadro de la *Mujer adúltera*, que conserva el museo de Berlin, es más apreciable por la gran verdad y carácter de las cabezas que por el movimiento y la expresion. — Algunas obras de este maestro han pasado algun tiempo por de Ticiano y Bassano.

341.—*Asunto místico.*

Alto 0,92. Ancho 1,33.—Lienzo.

La Vírgen, con el niño Jesus en pié sobre su muslo izquierdo, ocupa un asiento, delante de un paño verde, realzado al centro con una ancha tira de brocado de plata. Levántase su asiento sobre un zócalo de piedra, en el que se ven algunas flores deshojadas. San Antonio de Padua está á su derecha con las manos metidas en las mangas, teniendo al pié el ramo de azucenas que le sirve de atributo, y á la izquierda está san Roque, tambien en pié, vestido de peregrino, con el bordon en la mano y descubriendo el muslo llagado.

Procede del R. Monast. del Esc.

F. L.

342.—*Retrato de señora.*

Alto 0,98. Ancho 0,70.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad, su fisonomía es agradable, sus carnes regulares, su tez morena y su cabello y ojos negros. Está de frente, en pié, con la cabeza un tanto vuelta hácia la izquierda del espectador, y al lado de un pedestal, apoyando en él la mano derecha, en la que tiene un libro abierto encuadernado en pasta. Lleva vestido ceniciento ó color de lila muy bajo, de escote cuadrado y mangas huecas; camiseta plegueteada, pañoleta trasparente muy tirada y sujeta á la cintura, formando una sola pieza con el delantal, y turbante

blanco de batista rizada.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

F. L.

PRETI (Mattia), *llamado comunmente* il cavaliere calabrese.—*Nació en Taverna de Calabria el* 24 *de Febrero de* 1613, *y murió en Malta el* 13 *de Enero de* 1699. (Escuela napolitana.)

Se le supone discípulo de Lanfranco, y muy apasionado de las obras del Guercino, que detenidamente estudió en Cento. Nápoles y Roma fueron los principales centros de la rueda de su fortuna, si bien en los edificios públicos de Bolonia dejó tambien producciones que le granjearon envidiado lauro. Hallábase en Roma en 1657, pues no sólo consta su nombre en este año en el catálogo de los profesores del dibujo, como refieren los compiladores del *Abecedario pittorico*, sino que se sabe que en la misma fecha estaba pintando en la iglesia de *San Andrea della Valle*. Llamóle á Malta el gran maestre de la órden de San Juan para que ejecutase unos frescos en la catedral de Città-Valetta, y el papa Urbano VIII le nombró caballero de dicha órden. Del libro que en Nápoles le fué dedicado con el título de *Lettere memorabili istoriche e politiche d'Antonio Bulison*, resulta que el caballero calabres obtuvo la encomienda de Siracusa.—«Este pintor, dice Mariette, citado por Villot en su *Catálogo del Museo del Louvre*, producia casi siempre cuadros de grandes dimensiones, y los ejecutaba con tal fuego y presteza, que un sujeto que tenía costumbre de verle pintar aseguraba que al poner el color en el lienzo no parecia sino que tocaba el tambor.» Esta frase significativa, aunque algo burlesca, podria tal vez caracterizar la fuga habitual y casi necesaria de nuestros fresquistas del siglo xvii, principalmente de Pedro de Cortona, Lanfranco, Barbieri y Lúcas Jordan.

343.—*El agua de la peña.*

Alto 1,76. Ancho 2,09.—Lienzo.

«Habiendo partido toda la multitud de los hijos de Israel del desierto de Sin, haciendo sus detenciones en los lugares señalados por el Señor, acamparon en Raphidim, donde no tuvo el pueblo agua que beber; el cual, levantando el grito contra Moisés, dijo: Dános agua para beber. Moisés le respondió: ¿Porqué os amotinais contra mí? ¿Cómo es que tentais al Señor? Allí, pues, el pueblo, hallándose acosado de la sed y sin tener agua,

murmuró contra Moisés, diciendo: ¿Porqué nos han hecho salir de Egipto, para matarnos de sed á nosotros y á nuestros hijos y ganados? Clamó entónces Moisés al Señor y le dijo: ¿Qué haré yo con este pueblo? Falta ya poco para que me apedree. Dijo el Señor á Moisés: Adelántate al pueblo, llevando contigo algunos de los ancianos de Israel, y toma en tu mano la vara con que heriste el rio, y véte hasta la peña de Horeb; que yo estaré allí delante de tí; y herirás la peña, y brotará de ella agua para que beba el pueblo. Hízolo así Moisés en presencia de los ancianos de Israel.»—(Éxodo, xvii, 1-6.)

El cuadro representa el momento despues de haber Moisés herido con la vara la peña de Horeb. En primer término se ve á un anciano desfallecido, á quien da de beber un jóven; grupo que sin duda personifica el amor filial.—Figuras de tamaño natural.

344.—*La infancia de san Juan Bautista.*

Alto 1,81. Ancho 2,63.—Lienzo.

El niño san Juan está de rodillas en actitud humilde delante de su padre, el cual se apresura á levantarle y abrazarle; santa Isabel está en pié al lado de Zacarías, y detras una jóven abriendo una puerta. A la derecha del espectador hay dos pastores, admirados de la humildad del Precursor. El fondo entre los dos grupos es un país llano.—Figuras de tamaño natural.

PROCACCINO (Cammillo).—*Nació en Bolonia en* 1546; *murió en* 1626.—(Escuelas boloñesa y lombarda.)

Su padre, Ercole Procaccino, le puso en las manos el lápiz y el pincel; pero el jóven alumno se separó de su escuela para seguir otra más grandiosa. Trabajó en Bolonia á competencia con los Carraccis, y afamado y rico, trasladó su casa á Milan en 1609, donde contribuyó á acreditar una escuela

que andando el tiempo llegó á ser célebre, distinguiéndose hoy todavía en la historia de la pintura con el nombre de *procaccinesca*. Apreciado y agasajado por la nobleza, permaneció allí algun tiempo, hasta que el conde Pirro Visconti, su particular protector, lo llevó consigo á Roma, y despues otra vez á Milan. Fué hombre de trato ameno y culto, galante y liberal, y se trató siempre con holgura y esplendidez, gastando los pingües productos de sus pinceles en sostener el boato de su casa. Murió de 80 años de edad.—La escuela fundada por los Procaccini en Milan tuvo un objeto análogo al que se habian propuesto los Carracci en Bolonia y Campi en Cremona; esto es, contener la rápida decadencia de la pintura, causada por los *manieristas;* por cuya razon los clasifica Kugler, juntamente con sus discípulos, entre las *escuelas eclectistas* de fines del siglo XVI y principios del XVII. Ya en algunas otras noticias biográficas hemos indicado que no se eximieron de incidir en su peculiar *manierismo* estos mismos maestros que presumian de regeneradores del arte en sus dias.—Adviértese en las obras de Camilo Procaccino el estudio asiduo de los grandes maestros antiguos, una tendencia particular, y á veces feliz, á imitar al Correggio y al Parmigianino, y al propio tiempo una comprension perspicaz del natural. Con todo esto, es desigual en sus producciones y abusó á menudo de su gran facilidad, segun se advierte en las pinturas que ejecutó fuera de Milan. Las que hizo en esta ciudad son las mejores, y no es raro en ellas encontrar una gentileza que rivaliza con la que tanto resalta en las concepciones de Sassoferrato.

345.—*La Vírgen, Jesus niño y san José.*

Alto 1,35. Ancho 1,08.—Tabla.

El niño Dios, en el regazo de su santa Madre, tiene en las manos un racimo de uvas.—Figuras de tamaño natural.

PROCACCINO (GIULIO CESARE).—*Nació en Bolonia en* 1548; *murió hácia el* 1626. (Escuelas boloñesa y lombarda.)

Fué hijo de Ercole Procaccino y hermano de Camilo. Dedicábale su padre á la escultura, pero habiendo visitado á Roma, Venecia, Módena, Génova y otras ciudades, resolvió dejar el cincel por los pinceles. Prohijó algunas dotes de los grandes maestros que más le agradaron, y con un género mixto, en que puso á contribucion á Rafael, el Correggio, Ticiano y los Carraccis, se aventajó tanto en el aprecio público, que nunca careció de lucrativos empeños. Sus cualidades de pintor, unidas á las muy apreciables de su natural carácter, y al generoso celo con que amonestaba y dirigia á la juventud asistente á su estudio, hacian que fuera éste como el punto de reunion de toda la aristocracia milanesa amante de las artes: la que, poseida de honda pesadumbre, vió fallecer á un profesor tan célebre á los 78 años de su edad.—Ju-

lio César Procaccino imitó al Correggio más si cabe que su hermano mayor, Camilo; pero tambien fué más amanerado que él en sus obras.—Pintó muchas de pequeñas dimensiones, en que resultó bastante feliz la imitacion del gran maestro de Parma.

346.—*Samson derrotando á los filisteos.*

Alto 2,43. Ancho 2,43.—Lienzo.

Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

347.—*La Vírgen y Jesus niño.*

Alto 0,93. Ancho 0,75.—Tabla.

El Niño está en el regazo de su santa Madre con un pajarito en la mano derecha. Ella le abraza cariñosamente.—Figuras de tamaño natural.

PULIGO (Domenico).—*Nació en Florencia en* 1478; *murió en* 1527. (Escuela florentina.)

Fué discípulo de Ridolfo Ghirlandajo y amigo de Andrea del Sarto, con el cual consultaba sus obras, oyendo sus consejos y recabando acertadas correcciones. Trabajó mucho para Florencia y sus contornos, particularmente retratos y madonnas, que muy á maravilla ejecutaba. Más dado á pasatiempos que al estudio, acabó su vida á los 52 años.—Las *Sacras Familias* de Puligo, el cual debe figurar entre los adeptos de Andrea del Sarto, suelen á veces confundirse con las de este gran dibujante; pero bien observadas, carecen de la gracia que les daba aquél.

348.—*Sacra Familia.*

Alto 1,30. Ancho 0,98.—Tabla.

La Vírgen, sentada, da el pecho al niño Jesus, asiendo con la mano izquierda uno de sus piececitos. San Juan detras, con los brazos cruzados, adora al divino Infante, y en otro plano todavía mas retirado, un ángel toca el laud. Al otro lado descansa san José, y en primer término hay una taza llena de agua, con un jilguero en su borde.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, en cuyo *Prontuario* se atribuye equivocadamente á la escuela de Correggio. Pal. de San Ildef.

PULZONE (Scipion), *llamado tambien* Scipion Gaetano.—*Nació en Gaeta hácia el* 1550; *murió por los años de* 1588. (Escuela romana.)

Fué su maestro Jacopino del Conte.—No hubo en su tiempo en Italia quien le igualase en la conclusion con que pintaba los retratos.—Es famoso entre los que ejecutó el del cardenal Fernando de Médicis, en cuyas pupilas se veia hasta el reflejo de las ventanas que daban luz á la estancia.—Retrató á Gregorio XIII, á Sixto V y á muchos príncipes de Roma, Nápoles y Florencia. Pintó para las principales iglesias de Roma ocho cuadros de historia sagrada, con gran diligencia y esmero.—Vivió con fasto aristocrático y se hizo pagar muy bien sus obras. Falleció á los 38 años de edad, y fué sepultado en *Santo Spírito*, en Sassia.

349.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,40. Ancho 0,54.—Tabla.

Fisonomía vulgar, tez morena, cabello negro corto, barba corta y en punta, de color castaño oscuro. Traje negro y alta gorguera.—Busto.

RAFFAELLO SANZIO.—Véase Sanzio.

RECCO (Giuseppe), *llamado* il cavaliere Recco.—*Nació en Nápoles en* 1634; *murió en* 1695. (Escuela napolitana.)

Siguió la escuela naturalista de Paolo Porpora, derivada de Aniello Falcone, y estudió tambien en Lombardía. Vivió muchos años en la córte de España, contemporáneamente con Giordano.—Dedicóse á pintar animales muertos.—Su colorido es robusto y entonado.

350.—*Bodegon.*

Alto 0,71. Ancho 1,26.—Lienzo.

Langostas, sardinas y otros pescados.

351.—*Bodegon.*

Alto 0,70. Ancho 1,27.—Lienzo.

Peces muertos, una balanza y un caldero.

352.—*Bodegon.*

Alto 0,73. Ancho 0,91.—Lienzo.

Pescados y verduras.

353.—*Bodegon.*

Alto 0,75. Ancho 1,03.—Lienzo.

Mariscos.

RECCO (Estilo de).

354.—*Bodegon.*

Alto 0,73. Ancho 1,27.—Lienzo.

Sobre una mesa hay un canasto y un caldero con peces. En el centro un jarron con una rama de coral.

355.—*Flores y aves.*

Alto 0,47. Ancho 0,40.—Lienzo.

RICCIARELLI DA VOLTERRA (Daniele).—Véase Volterra.

ROBUSTI (Jacopo).—Véase Tintoretto.

RONCALLI (Cristofano).—Véase Pomerancio.

ROSA (Salvatore).—*Nació en las cercanías de Nápoles en Julio de* 1615; *murió en Marzo de* 1673. *Fué pintor y poeta.* (Escuela napolitana.)

Dedicóse á la pintura contra la voluntad de su padre, que era arquitecto. Su primer maestro fué su tio Paolo Greco, pero se puso luego bajo la direccion de Fracanzano, cuñado suyo, discípulo de Ribera. Muerto su padre, dedicóse á pintar, para ganarse la vida, cuadritos de marinas, países y composiciones históricas, que vendia á vil precio en la plaza pública. Lanfranco, que á la sazon vivia en Nápoles, adquirió algunas de aquellas juveniles producciones, admirado de la entonacion y vigor de su colorido, y estimuló á Salvador á que hiciese un viaje á Roma.—Visitó éste la capital de las artes, despues de haber estudiado algun tiempo con Ribera y Aniello Falcone, tra-

bando estrecha amistad con este último, y fué allí patrocinado por el cardenal Brancacci, obispo de Viterbo, y tambien napolitano, para el cual ejecutó bastantes obras.—A fines del año 1646 volvió á Nápoles; al siguiente, 1647, estalló la conspiracion de Masaniello; su amigo y maestro Aniello Falcone, hombre de carácter turbulento, como muchos de sus discípulos, dados, lo mismo que él, á la política, acababa de organizar contra el gobierno del virey, Duque de Arcos, una faccion armada, con el nombre de *Compañía de la Muerte*, y Salvator Rosa se alistó en ella. Vencido Masaniello, ambos artistas tuvieron que huir de Nápoles y se refugiaron en Roma, desde donde Falcone pasó á Francia. Residia allí Salvator Rosa, muy estimado por su talento, cuando el Gran Duque de Toscana le llamó á Florencia; trasladóse á esta córte, permaneció en ella nueve años muy agasajado, repartiendo su tiempo entre la pintura, la música y la poesía; al cabo de los cuales volvió á fijarse en Roma, donde pintó muchas obras, que vendió á precios elevadísimos.—Sobresale este artista en la pintura de batallas, paisaje y marinas; y sin embargo, ambicionó el lauro de pintor de historia, para el cual no habia nacido. La propiedad con que reprodujo las terribles escenas de la vida de foragido, sería una comprobacion de la especie, harto acreditada, de que Salvator Rosa en su primera juventud vivió algun tiempo como bandolero, si no fuera evidente, por su modo de sentir las manifestaciones grandiosas y tremendas de la naturaleza exterior, que su alma nació templada para las más fuertes emociones. Gozábase en lo selvático, desordenado y sombrío, y así su *naturalismo* era siempre terrible y pavoroso.—Pinta el soberbio retrato del *Caballero armado* del palacio Pitti, y rivaliza con Rembrandt; pinta la *batalla* que conserva el Louvre, y derrama sobre la refriega una luz amarillenta y casi iracunda, que hace nefasto el sangriento conflicto.—Siempre nos representa el poder ciego y violento del mal en la naturaleza; en la añosa y profunda selva, el huracan que la destroza ó el incendio que la consume; en el tormentoso mar, las olas que despedazan las naves contra las rocas.—Como pintor de retratos, ya lo hemos dicho, llegó á la altura del más afamado *realista* de Holanda.—Observa el sabio Reynolds, en sus *Discursos*, que lo más digno de admiracion en Salvator Rosa es la perfecta correspondencia que guarda siempre entre el asunto que elige y el estilo con que lo trata.

356.—*Marina.—Vista del golfo y ciudad de Salerno.*

Alto 1,70. Ancho 2,60.—Lienzo.

Es una ancha ria, con tierra á derecha é izquierda, embarcaciones mayores hácia la salida y barcas de pescadores más adentro, cielo anubarrado y sol naciente. A la derecha hay un resto de construccion, y en un muro macizo una lápida con una inscripcion, en que se leen con toda claridad las palabras PHILIPPVS IV, entre otras ya ilegibles, y encima un blason en forma de urna

cineraria. A la izquierda, sobre un promontorio, hay un castillo, y al pié una pequeña poblacion. En primer término, gente que se está bañando en la ria.

Parécenos cuestionable la autenticidad de este cuadro.

C. L.

ROSA (Estilo de Salvator).

357.—*Retrato de hombre.*

Alto 1,35. Ancho 0,97.—Lienzo.

Su cabello y barba de color castaño oscuro; vestido con túnica y manto. Tiene el brazo derecho levantado y en la mano una paloma.—Figura de tamaño natural.

ROSSI (Francesco de').—Véase Salviati.

SACCHI (Andrea).—*Nació en Roma en* 1598; *murió en* 1661. (Escuela romana.)

Fué discípulo de F. Albano y el más notable de su escuela. Tal reputacion adquirió, que llegó á oscurecer el renombre de Pedro de Cortona y del Bernino. Teórico profundo, pero detenido en la ejecucion y descontentadizo, producia poco, porque decia que el mérito del pintor no consistia en hacer muchos cuadros, sino en hacerlos muy buenos.—Era dibujante correcto y buen colorista; sus composiciones fueron filosóficas y naturales; su estilo grandioso, y graves los caractéres que expresó.

358.—*Retrato de Francesco Albani.*

Alto 0,73. Ancho 0,54.—Lienzo.

Representa unos 55 años de edad. Lleva valona, pelo corto, bigotes y perilla.—Busto sin concluir, tamaño natural.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio, sin atribucion de autor. Séptima pieza del cuarto bajo.

F. L.

359.—*Retrato del autor.*

Alto 0,67. Ancho 0,50.—Lienzo.

Representa unos 40 años de edad. Fisonomía agradable, bigote levantado, perilla, cabello negro largo y abultado. Traje negro, valona lisa.—Busto de tamaño natural.

Perteneció tambien al Sr. D. Felipe V, y bajo el núm. 130 se atribuia á Cárlos Maratta en la Colec. del Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio, y con la misma atribucion. Cuarto del Sumiller.

360.—*San Pablo primer ermitaño y san Antonio Abad.*

Alto 1,41. Ancho 1,41.—Lienzo.

Conferencian ambos santos dentro de una gruta en el desierto, y el cuervo les trae el pan del cielo.—Figuras de más de medio cuerpo y tamaño natural.

SALVI DA SASSOFERRATO.—Véase Sassoferrato.

SALVIATI (Francesco de' Rossi, *llamado más comunmente* il).—*Nació en Florencia en* 1510; *murió en Roma en Noviembre de* 1563. (Escuela florentina.)

Suelen tambien llamarle Checco ó Chechino del Salviati, aplicándole el apellido del cardenal Salviati, su protector. Dejó los útiles de platero para tomar los pinceles en el estudio de Giuliano Bugiardini, y allí fué donde contrajo estrecha amistad con Vasari, que estudiaba con el gran Buonarotti. Los dos amigos asistieron sucesivamente á las escuelas dirigidas por Bandinelli y Raffaello da Brescia, hasta que en 1529 entraron en la de Andres del Sarto. Deseoso el cardenal Salviati de proteger á algun jóven pintor de esperanzas, fuéle propuesto el Rossi; pasó éste á Roma, acertó á captarse la benevolencia del purpurado, é hizo para él muchas obras. Hallábase en estas ocupaciones en 1535, cuando llegó Cárlos V á la ciudad de los Césares; trasladóse luego á Florencia el jóven pintor para ver el casamiento del duque Cosme de Médicis; de allí á Bolonia, y despues á Venecia, donde pintó para el Patriarca Grimani; regresó á Lombardía, visitó las antigüedades de Verona, las obras de Julio Romano en Mantua, y llegó otra vez á Roma en 1541. Aquí en esta ocasion trabajó poco; el Gran Duque le llamó á Florencia para encargarle muchas obras; pero volvemos á encontrarle en la capital del orbe

cristiano hácia el 1548, dejándola luego en 1551 para trasladarse á Francia. Su carácter detractor le atrajo allí muchos enemigos, y despues de veinte meses invertidos en trabajar para el Cardenal de Lorena en el palacio de Dampierre, tuvo que repasar los Alpes; en Florencia encontró á su amigo Vasari, y el papa Pío IV le confió trabajos que la muerte no le dejó concluir.—El Salviati pertenece al grupo de los *manieristas* imitadores de Miguel Angel, que sobresalieron en la ciencia del dibujo: no libres de afectacion, aspirando á la grandiosidad; ni buenos coloristas en general.

361.—*Sacra Familia.*

Alto 1,63. Ancho 1,40.—Tabla.

La Vírgen tiene en su regazo, echado y dormido, con el cuerpecito en completo abandono, al niño Jesus, al cual sujeta por un costado y por un muslo. San José, lleno de ternura, apoyado con la mano izquierda en un báculo, contempla al divino Infante, inclinando hácia él la cabeza, que cubre á usanza oriental un paño amarillo, el cual, descendiendo sobre sus hombros, le sirve de manto. El traje de la Vírgen es: túnica rosada, manto azul oscuro, velo blanco azulado, que, prendido á su cabeza, cae sobre su espalda y hombro izquierdo, y diadema de cinta carmesí con un joyel de oro y rubí. Fondo, arquitectura romana.—Figuras de más de medio cuerpo y tamaño natural.

SANNI (D. Domingo María).—*Se ignora el año y el lugar de su nacimiento. Floreció en el siglo* XVIII. *Pintor y arquitecto.* (Escuela indeterminada.)

Confundiéndole Mr. Siret con el pintor toscano Sani di Pietro, que vivió en el siglo XV, y haciendo de ambos un solo pintor, atribuye al autor de los cuadros siguientes las tres obras *puristas* del Sani antiguo que existen en el museo de Berlin, ejecutadas al temple.—De D. Domingo Sanni no hallamos noticia detallada en ningun biógrafo; pero consta por los inventarios hechos en tiempo de Cárlos III, que fué pintor de Cámara de este rey; que desempeñó por muchos años el cargo de Conserje y Aposentador de palacio en el R. sitio de San Ildef., por nombramiento de la Reina madre doña Isabel Farnesio, y que despues del fallecimiento de esta señora, quiso su augusto hijo que continuase en el referido empleo de Aposentador del R. sitio, confiriéndole, como tal, comisiones de confianza, que desempeñó con su acredi-

tada honradez. En vida de D. Felipe V pusieron bajo su custodia, como Aposentador, pero sin exigírsele cargo por el oficio de grefier (tanta era la reputacion de su probidad), las alhajas raras y curiosas que aquel monarca habia heredado de su padre el Delfin de Francia, y que permanecieron encajonadas en várias piezas del palacio alto, bajo, y casa llamada de las Alhajas en el R. Sitio de San Ildef., hasta la muerte de Sanni, ocurrida hácia el año 1776. En esta época entregó las llaves de dichas piezas su viuda, y aquellos preciosos objetos de arte fueron desempacados é inventariados por primera vez. Muchos de ellos lucen hoy en los elegantes escaparates del salon principal de este R. Museo.—Don Antonio Ponz nos da alguna noticia de Sanni como arquitecto, refiriéndonos que á él encomendó la Reina doña Isabel Farnesio la colocacion en el piso bajo del mismo palacio de la Granja, de la *selecta galería de escultura antigua* comprada á la muerte de la Reina Cristina de Suecia.

362.—*El Charlatan.*

Alto 1,05. Ancho 1,26.—Lienzo.

En medio de una calle, sobre un tablado, está un charlatan hablando al oido á un hombre por medio de un tubo de hojadelata, y várias gentes los están mirando.

363.—*Reunion de mendigos.*

Alto 1,05. Ancho 1,26.—Lienzo.

Están como congregados en la plaza de un pueblo. Uno de ellos enseña á otro un crucifijo, que lleva al cuello, pendiente de una cuerda; un ciego se dirige hácia el centro de la plaza, conducido por su lazarillo.

SANZIO (Raffaello Santi *ó*), *vulgarmente llamado* Rafael de Urbino.—*Nació en Urbino, capital del ducado de este nombre, entre la marca de Ancona, la Toscana y la Umbría, el* 6 *de Abril de* 1483 (1); *murió el Viérnes Santo,* 6 *de Abril, de* 1520. *Fué pintor y arquitecto.* (Escuela romana.)

(1) Pueden verse, sobre la fecha del nacimiento de Rafael, las observaciones decisivas de M. Passavant, en su excelente obra *Rafael von Urbino und sein vater Giovanni Santi:* Leipsik, 1839.

Fué su padre Giovanni Santi ó Santo, pintor hábil y concienzudo, si no de los más sobresalientes de su tiempo, establecido en Urbino; su madre, que se llamaba Magia, era hija de Battista Ciarla, negociante en la misma ciudad; vió la luz en una casa que su abuelo paterno habia comprado, juntamente con otra contigua, en la *contrada del monte:* construccion que todavía subsiste sirviendo de ornato á aquel barrio. Nada se sabe de positivo ni de la primera educacion de Rafael, ni de los destellos más tempranos de su genio; parece natural que desde su infancia, dotado de precoz entendimiento, tratase de imitar los caractéres de más bulto del estilo de su padre. Muerto éste en 1494, quedó el naciente genio entregado á la potestad poco cariñosa de su madrastra Bernardina y de su tio y tutor el presbítero D. Bartolomé Santi, los cuales no supieron hacerse amar de aquel corazon afectuoso y delicado. Su tio materno, Simon Battista Ciarla, le comprendió mejor, y Rafael le consagró un amor respetuoso y tierno, que le duró toda la vida. De la direccion artística que entónces tomó éste, entrado apénas en los 12 años, nada se sabe de seguro; las enseñanzas de Luca Signorelli, que efectivamente pintaba en Urbino en 1494, y de Timoteo Viti, que en 1495 volvió de Bolonia de estudiar en la escuela de Francia, no son más que conjeturas. Su tio Ciarla, de concierto con su tutor, le puso, hácia ese año de 1495, á estudiar con Pietro Vannucci, llamado il Perugino, á cuya casa concurrian muchos jóvenes de grandes esperanzas. Hizo en ella Rafael tan rápidos progresos, que en breve los sobrepujó á todos. Trasladado su maestro á Florencia el año 1500, el jóven alumno pasó á Città di Castello, donde pintó muchos cuadros, y á principios de 1504 ejecutó allí mismo el célebre *Sposalizio*, que admiramos hoy en Milan, y en el cual se mostró tan apegado á los recuerdos de su maestro, que casi copió la disposicion general y áun muchas figuras del cuadro del mismo nombre que habia pintado el Perugino para la catedral de Perugia. De Città di Castello se dirigió á Urbino, y pintó para el duque Guidobaldo varios cuadros, entre ellos el *San Jorge* y el *San Miguel* que se conservan en el museo del Louvre. En la córte de Urbino contrajo esta vez relaciones con personajes eminentes por su posicion y su sabiduría, cuyo trato le fué muy ventajoso para adquirir conocimientos en más vasta esfera, y elevar sus ideas á regiones cada vez más dilatadas. La hermana del Duque, Joanna della Rovere, le recomendó al gonfalonero de Florencia, Pietro Soderini (1504), é introducido por éste en las principales casas patricias, pronto se halló en la nueva córte perfectamente orientado y en disposicion de tantear con libertad el nuevo rumbo que en aquel vasto horizonte se abria á su genio. Prendado de las obras de Masaccio y del Vinci, las estudió con ardor, y dejó testimonio de ello en los cuadros que ejecutó, no sólo durante este primer viaje á Florencia, sino tambien después en las *Loggias* del Vaticano y en los dibujos que de él conservan Oxford y Venecia. De esta época son la Vírgen llamada del *Granduca* y la del *Agnus Dei*, cedida al museo de Berlin por la familia Terranuova. Despues dè haber estado en Perugia algun tiempo, volvió á Florencia, y esta segunda estada fué para sus numerosos amigos un acontecimiento afortunado; entónces debió tratar á Miguel Angel en casa del famoso arquitecto Baccio D'Agnolo, y entónces tambien pintó la *Virgen del Jilguero*, que orna la Tribuna del museo de Florencia; la *Virgen de la Pradera*, que se conserva en

la galería del Belvedere de Viena (pieza tercera, núm. 55, *La Madone à la verdure*); la *Sacra Familia de la Palmera*, que existe en Lóndres en la coleccion del Duque de Bidgewater, y varios retratos. Hizo una excursion á Bolonia, donde conoció y trató al Francia; el amor de su país natal, y el deseo de ver á sus parientes después de la terrible peste que acababa de asolar la comarca, le hicieron alargarse á Urbino, cuya córte á la sazon (1506) era verdadero emporio de las artes y de las letras; y despues de haber hecho amistad allí con Andrea Doria, el Bembo, los condes de Canossa y Castiglione, Bibiena, César Gonzaga, Trivulzio y otros insignes personajes, regresó á Florencia y pintó (1509), entre otras obras memorables, la graciosa *Sacra Familia* con el niño Dios sobre el cordero, que adorna el salon de la Reina Isabel de nuestro museo (núm. 364). Miguel Angel acababa de concluir su famoso carton de los *Soldados en el baño*, episodio de la *batalla entre florentinos y pisanos*, y este gran suceso artístico, anunciado y aplaudido de toda Florencia, debia ser un nuevo incentivo que electrizase el alma sensible y fogosa de Rafael. Bajo la impresion de las grandes máximas florentinas ejecutó, pues, para Domenico Canigiani, la *Sacra Familia* núm. 534 (sala IX) de la Pinacoteca de Munich; el carton del famoso *Entierro del Salvador* de la iglesia de Franciscanos de Perugia; la admirable *Santa Catalina* de la *National Gallery* de Lóndres; la *Madonna de casa Nicolini*, hoy en Berlin; y la bellísima de París denominada *La belle Jardinière*. Rico de ideas, sazonado en el grandioso estilo florentino, y lisonjeado por el aprecio de los insignes maestros sus contemporáneos, en cuyo trato y comercio ensanchó notablemente la esfera de sus conocimientos, apropiándose para hacerlas suyas las calidades en que aquellos más sobresalian, pasó Rafael á Roma, llamado por el papa Julio II, por recomendacion del Bramante, para realizar en el Vaticano las estupendas creaciones que cada dia admira más el mundo artístico. Diósele desde luego á decorar con pinturas al fresco la *Sala della Segnatura*. — Fué su primera obra la *Disputa del Sacramento*, la cual produjo tal impresion en el ánimo del ilustrado pontífice, que mandó en seguida borrar todas las pinturas de época anterior que habia en ella. Pintó despues la *Escuela de Aténas*, el *Parnaso* y la *Jurisprudencia*, que terminó en 1511. Estaba trabajando en la segunda de las cuatro piezas (*stanze*) cuando murió Julio II, sucediéndole Leon X, que se declaró asimismo protector del jóven y ya extraordinario artista. Concluida la segunda pieza ó sala en 1514, y despues de haber pintado en la tercera el *Incendio di Borgo*, la multitud de sus ocupaciones le obligó á valerse de sus más entendidos discípulos para ejecutar sus composiciones. Su facultad creadora parecia inagotable. En el mismo año 1514 sustituyó al Bramante en la direccion de las obras del Vaticano, y Leon X le encargó que continuase las galerías conocidas con el nombre de *logias* (*loggie*), comenzadas apénas. Dibujó para las bóvedas del pórtico del segundo piso cincuenta y dos composiciones, sacadas de la *Biblia*, y las encomendó á sus discípulos despues de pintar él una para que les sirviese de modelo. Por aquel mismo tiempo decoró el palacio Chigi, más conocido con el nombre de *La Farnesina;* en 1515 se le confió la direccion de las obras de la iglesia de San Pedro; en 1516 fué nombrado superintendente de los monumentos antiguos y de las excavaciones que con grande actividad se practicaban en Roma; y desde el año 1517

al 1520, no sólo pintó los cartones de los tapices que le encargó Leon X para la capilla Sixtina, hoy en Hampton-Court, y trazó como arquitecto multitud de planos para palacios que se erigian en Roma y Florencia, sino que llevó á cabo el extraordinario número de cuadros de su último estilo que decoran los museos y galerías de toda Europa, sin dejar por eso de atender á la continuacion de la última *stanza* del Vaticano, que terminaron despues de su muerte, por los dibujos que él habia ejecutado, Julio Romano y el Fattore. No hay necesidad de apelar á causas vulgares y ofensivas á la memoria del genio más sublime y delicado que honró los pinceles en la edad moderna, para explicarse cómo pudo morir en medio de tan ímprobas tareas Rafael de Urbino á la edad de 37 años.—Señálanse tres períodos distintos en el estilo de Rafael : su modo *peruginesco* comprende el tiempo que media desde su salida del estudio de Pietro Perugino hasta su llegada á Florencia; su segunda manera, llamada *florentina*, termina con la *Disputa del Sacramento;* y desde el fresco de la *Escuela de Aténas* entra en un tercer estilo, que conserva hasta su desaparicion del estadio del arte.— Mucho se ha escrito sobre la influencia que ejerció en el genio de Rafael la contemplacion de las obras de Miguel Angel, y sobre la rivalidad que mantuvieron los dos grandes artistas. Nosotros, sin negar que ésta existiera, más quizá por la alta idea que el maestro florentino tenía de su propio mérito y por el desden con que siempre trató á sus contemporáneos, que porque Rafael no fuese un sincero apreciador de sus calidades, creemos, con Mr. Passavant, que influyeron en la formacion del tercer estilo del Sanzio áun más que las creaciones de Miguel Angel, el estudio del arte antiguo, la belleza natural y la gracia de la raza romana, y hasta la esencia misma de las aspiraciones intelectuales, filosóficas, religiosas y morales de su época. Todas sus simpatías le impelian en esa direccion, que era, por otra parte, la tendencia general de la época; y los estudios que tuvo que hacer por el antiguo para representar la *Escuela de Aténas* contribuyeron más que nada á iniciarle en el conocimiento profundo de las bellezas del arte griego. Rafael habia recibido del cielo dotes verdaderamente prodigiosas, y como complemento de ellas tuvo la rarísima facultad, y áun la suerte, de poder armonizar en su talento, sin perder un ápice de su propia originalidad, todas las cualidades más eminentes de las escuelas que le habian precedido y de los artistas de su tiempo. Cuando Rafael pintó la *Escuela de Aténas* y el *Parnaso*, puede decirse que coronó la futura y grande escuela romana, en que juntó al exquisito sentimiento del estilo peruginesco y á la grandiosidad de los estudios que habia practicado en Florencia, el gran poder que le inspiró la Roma antigua y moderna. Ésta fué la inmortal escuela que él creó; éstas las dotes que legó á sus más distinguidos discípulos, Gianfrancesco Penni, Julio Romano, Perino del Vaga, Polidoro Caravaggio, Garofalo, etc.; pero reservándole la Providencia á él solo, sin que pudiera trasmitirlos, un sentimiento vivo y profundo de la belleza, que era la pasion, si no el ídolo, de la córte y del siglo en que floreció, y la aureola de una gracia inefable, que para todos, ménos para Rafael, fué un verdadero arcano.—Entre las admirables obras al óleo pertenecientes á este tercer estilo, debemos citar como modelos la *Virgen del Pez* (núm. 365 de este *Catálogo*), la *Santa Cecilia* de Bolonia; la *Madonna di San Sixto* de Dresde; la *Madonna di Foligno*, el *Pasmo de Sicilia*, de este Museo Real, y la *Transfi-*

guracion, existente en el Vaticano.—Tuvo Rafael estrecha amistad con el Francia, con fra Bartolommeo della Porta, Alberto Durero, Marco Antonio Raimondi, el Bramante y otros eminentes artistas. Su muerte prematura llenó de luto al arte. Fué enterrado con solemne pompa en la iglesia de *Santa María ad Martyres*, ó la *Rotonda*, antiguo panteon, y sobre su sepulcro se colocó una elegante inscripcion latina, compuesta por su amigo el cardenal Bembo. Fué Rafael de complexion delicada, rostro hermoso, color pálido, ojos pardos y regular estatura.—Nunca fué casado, pero estuvo tratada su boda con una sobrina del cardenal Bibiena, que murió ántes que él.

364.—*Sacra Familia del Cordero.*

Alto 0,29. Ancho 0,21.—Tabla.

El niño Jesus está montado en un corderillo postrado en tierra, levantando la cabecita hácia su santa Madre, que arrodillada junto á él, le sostiene por un brazo y por la espalda. San José en pié, apoyando en un báculo todo el peso de su cuerpo, está al lado de la Vírgen y contempla lleno de gozo la travesura del divino Infante. Fondo, paisaje con montañas y rio con árboles en sus márgenes.—Firmado en el escote del vestido de la Vírgen: *Raphl. Urbinas*, MDVII.

Esta tabla, tan preciosa por su conclusion como por el período á que pertenece en la vida de Rafael, procede del camarin del R. Monast. del Esc. Desgraciadamente no hemos podido averiguar para quién se pintó, y cómo y en qué época vino á España.—Existen várias copias antiguas de este precioso cuadrito; el cantor Niccolò Tacchinardi compró una á la familia Gerini de Florencia, que grabaron C. Gregorii, A. Morghen, Aug. Emil. Lapi y J. Lenfant. El conde Castelbarco, de Milan, compró otra por 12.000 escudos, en 1840, á una familia romana; otra posee en su galería de Pavía el marqués Malaspina da Sannazaro, que grabó Giovita Caravaglia en 1817; y por último, ademas de las que poseen el palacio Corsini en Roma y M. Migneron en París, tenía otra, con la variante de la figura de san Juan echado junto á un conejo, el duque Alberto de Baviera, grabada por Rafael Sadeler el mozo.

F. L.

365.—*La Vírgen del Pez.*

Alto 2,12. Ancho 1,58.—Pasado de la tabla al lienzo.

La Vírgen está sentada en un sitial, llena de majestad y gracia, teniendo en sus brazos al divino Infante, el cual

pone una mano en el libro en que estaba leyendo san Jerónimo, arrodillado en la tarima sobre que se levanta el sitial, y se dirige con la otra y con todo el cuerpecito hácia el jóven Tobías, que, lleno de timidez, se acerca conducido por el ángel Rafael y se prosterna ante la Madre y el Hijo. Lleva Tobías en la mano el pez, de donde le viene el nombre al cuadro. Contrastan en esta preciosísima obra la majestad y dulzura de la Vírgen, la interesante simpatía del Niño, la gravedad meditabunda de san Jerónimo, la grácil y elegante figura del ángel Rafael y la indecible ingenuidad de Tobías.

Mucho se ha escrito y discurrido sobre la significacion de este cuadro, todo él de mano de Rafael; pero nos parece que basta fijarse en el destino que primitivamente se le dió, para disipar toda duda acerca del asunto. La Vírgen del Pez fué pintada hácia el 1513 para la capilla de Santa Rosa del convento de Santo Domenico de Nápoles: capilla muy visitada de todos los que padecian enfermedades de la vista; y siendo el ángel san Rafael, del mismo modo que santa Lucía, el celeste abogado de los afligidos por esta clase de dolencias, fácilmente se comprende que, ó por expreso encargo, ó por espontánea eleccion, introdujese el Urbino al poderoso patrono con su protegido Tobías en el cuadro de la Madonna que ejecutaba para la mencionada capilla. Mas, como quiera que su genio fuese tan fecundo para motivar en esta clase de composiciones el agrupamiento de los personajes más heterogéneos, sin duda se le ocurrió el tomar pié de la reunion de los dos grupos, el de la Vírgen con el niño Dios, y el de san Rafael con el jóven Tobías, para representar al propio tiempo, en aquella época en que tanta guerra hacia el protestantismo á las tradiciones de la Iglesia católica, la autenticidad del libro de Tobías, y su admision en la Iglesia entre los demas li-

bros canónicos que tradujo san Jerónimo. Admitida esta explicacion, parécenos perfectamente motivada la composicion del cuadro : la Vírgen y el niño Dios representan la Iglesia de Jesucristo, y acogen al jóven Tobías, personificacion del libro sagrado que trata de este personaje del *Antiguo Testamento;* y para que sea más evidente su aceptacion, pone Jesus la mano sobre dicho libro en el volúmen de la *Biblia* que le lee san Jerónimo. Y miéntras el católico ilustrado ve en el cuadro del gran pintor la defensa de su fe combatida, el pueblo sencillo eleva sus plegarias y sus votos al patrono que intercede por él para con su Dios y su santa Madre.

Capecelatro, en sus *Annali della città di Napoli,* refiere al año 1638 la siguiente noticia relativamente á este cuadro. Deseoso el Virey duque de Medina de desplegar gran lujo en su palacio, concibió la idea de formar en él una galería de cuadros célebres, y con anuencia del P. Ridolfi, general de los Dominicos, sacó de aquel convento el cuadro de Tobías, de Rafael, y otro muy notable de Lúcas de Leyden, al mismo tiempo que tomó otros excelentes cuadros de otras iglesias y establecimientos públicos.—Añade á este dato F. Palermo, en sus *Narrazioni e documenti sulla storia del regno di Napoli,* un hecho curioso, trasmitido á su gobierno por el agente de Toscana, Vincenzo Muzzi, con fecha del 7 de Octubre de 1642, á saber : que el Virey duque de Medina habia mandado salir de Nápoles en pocas horas al P. Prior del convento de Santo Domenico, haciéndole acompañar por cincuenta jinetes hasta la frontera, porque dicho Prior se habia quejado á Roma del P. Ridolfi, general de la órden, acusándole, entre otras cosas, de haber entregado al citado Virey un precioso cuadro que era propiedad de la iglesia de aquel convento. Este cuadro de Tobías, regalado al Duque de Medina por el general de la órden de Dominicos y sacado de la capilla de Santa Rosa, para la cual fué pintado, vino á España con el referido Duque hácia el año de 1644, y al siguiente pasó á ser propiedad del Rey D. Felipe IV, que le mandó al Escorial, donde los monjes jerónimos le dieron el nombre que hoy lleva, y tambien el de *cuadro de las Cinco Tablas.*—Por estas vicisitudes pasó tan inestimable joya ántes del año 1813. La guerra de la Independencia fué causa de que en dicho año pasase del Escorial á París, donde, por el mal estado en que se hallaba la tabla, se resolvió trasladar la pintura al lienzo. Hízose esta operacion con toda felicidad. Antes de que el cuadro nos fuese restituido por la Francia, en 1822, juntamente con otros cuatro de Rafael que seguian su misma suerte, lord Wellington, grande apasionado de las artes, hizo publicar por Bonnemaison, en París, una obra destinada á dar á conocer los cinco cuadros sacados de la Península. Esta publicacion, comenzada en 1818, se terminó en el referido año 1822, y los grabados que contiene sobre el cuadro objeto de esta

noticia son de los mejores que del mismo han visto la luz pública. Al volver la *Virgen del Pez* á España, fué restituida al Escorial, de donde la trajo al R. Museo, por autorizacion de S. M. la Reina gobernadora, el Sr. D. José de Madrazo.— Ademas de los grabados de Bonnemaison, que son un contorno general y estudios de várias de sus partes, calcados sobre el original, existen otros de esta inimitable obra; pues en ella ejercitaron su buril Marco Antonio, Fr. Bartolozzi, D. Fernando Selma, Desnoyers, Lignon, Pelée, Enzing-Muller, Steinla, etc. El grabado de Marco de Ravena no fué ejecutado por el cuadro original, sino por un dibujo con algunas variantes.

F. L.

366.—*Caida de Jesucristo llevando la cruz; cuadro conocido con el nombre de* El Pasmo de Sicilia.

Alto 3,06. Ancho 2,30.—Trasladado de la tabla al lienzo.

Representa el momento en que Jesus, volviéndose hácia las santas mujeres que llorando amargamente le seguian, les dice, anunciándoles la ruina de Jerusalen: *No lloreis por mí; llorad por vosotras mismas y por vuestros hijos.* Una turba de gente á pié y de soldados á caballo se extiende desde las puertas de la ciudad hasta la cima del Calvario, que aparece en lontananza. Precede al Salvador en su camino un soldado armado, á caballo, con una bandera roja; sigue el grupo principal del cuadro, dividido en dos, figurando el de la izquierda á Jesus caido bajo el peso de la cruz, que sostiene ya el Cyreneo para darle lugar á que se levante, á lo cual tambien contribuye un sayon tirando violentamente de la cuerda atada á su cintura, miéntras otro con brutal enojo le asesta una lanzada; y el de la derecha á la Vírgen, las otras Marías y san Juan, entregados á sus dolorosas ánsias. Y viene despues el otro grupo secundario, que forman los soldados á caballo, saliendo de la puerta de la ciudad, á cuya cabeza marcha un centurion armado, con la insignia de su mando en la diestra, á estilo consular. Fondo, puerta torreada de Jerusalen, y campo, con vista del Gólgota á lo léjos, en cuya cima se divisan las dos cruces preparadas para el

bueno y el mal ladron, y multitud de gente congregada al pié, como esperando la llegada de Jesus. En toda la via que une al Calvario con la escena principal, se advierten grupos de gente que acude á presenciar el suplicio del Hijo de Dios.—En la piedra en que Jesus apoya su mano se lee, en caractéres de oro, la firma *Raphael Urbinas.*

Este admirable cuadro, cuya denominacion vulgar proviene de haber sido pintado por Rafael hácia el año de 1516 para el convento de PP. Olivetanos de *Santa Maria dello Spasimo de Palermo,* ha sufrido las más extraordinarias vicisitudes. El buque que debia trasportarlo á su destino fué arrojado por una tempestad á las costas del norte de Italia, donde se hizo pedazos, naufragando todo lo que conducia, y el cajon en que iba el cuadro llegó flotando á la playa de Génova. Ni áun siquiera habia penetrado en él el agua del mar, y abierto que fué, se halló la pintura intacta. La noticia de tan singular suceso llegó á Palermo, de donde se reclamó con grandes instancias la joya milagrosamente salvada del naufragio, y fué menester toda la proteccion dispensada á esta ciudad y á su convento *dello Spasimo* por el papa Leon X, para que obtuviesen lo que tan de justicia les era debido. Pero un siglo despues (en el año 1661), el Rey D. Felipe IV, amante entusiasta de las artes, logró traerla á España: el P. D. Clemente Staropoli, abad del monasterio palermitano, vino á Madrid en dicho año y presentó al Rey la insigne tabla, con beneplácito del P. D. Angel Maria Torelli, general de su órden, y con licencia y recomendacion á Felipe IV del cardenal César Faqueneti, protector por la Santa Sede de la misma órden. El monarca español la recibió con suma satisfaccion y reconocimiento, segun consta de su real decreto dado en Madrid á 22 de Octubre de aquel año, dirigido á su consejo de Estado, para que se contestase *con gratitud y en buena forma* á las cartas recibidas del general de la órden y del cardenal. (Véase este curioso documento en el *Arte en España*, núm. 89, Octubre de 1867.)—Hizo el Rey colocar el cuadro en la capilla del R. Alc. de Madrid, y allí continuó bajo los reinados de Cárlos II y de Felipe V, hasta el incendio ocurrido en 1734, del que por fortuna pudo ser librado trasladándolo al Pal. del Buen Retiro. En tiempo de Cárlos III decoró el cuarto del Infante D. Javier, en el Palacio nuevo de Madrid, y consta en el Invent. respectivo de 1772 con esta nota marginal: *Retiro.* Durante la guerra de la Independencia fué llevado el *Pasmo de Sicilia* á París, donde, bajo la sábia direccion del profesor Bonnemaison, se le salvó de la ruina que le amenazaba, pasándole de la tabla al lienzo. Recobrólo España de resultas del tratado de 1815, en el año 1819.—¡Extraña cavilacion asaltó al sabio doctor Kugler sobre la autenticidad de este cuadro, creyendo ver en él la mano de Van Orley! Verdad es que, como observa Passavant, el crítico aleman no conoció el original, y juzgó sólo por la copia del pintor prusiano Schlesinger, quien alteró el colorido para darle mayor esplendor, imaginándose restituir á la obra su entonacion primitiva.—

Es cabalmente este cuadro uno de los que ménos dudas admiten acerca de su originalidad, sin que creamos por esto que no hayan cooperado los discípulos de Rafael en algunas de sus partes accesorias.—La academia de Florencia posee un precioso dibujo del autor, limitado al grupo de las *Santas Mujeres*. Hiciéronse buenas copias de esta obra en el siglo XVI, dos de las cuales existen en Sicilia, ejecutadas por discípulos de Polidoro Caravaggio, y en la galería del Belvedere de Viena hay otra, tambien antigua y en tabla, en tamaño pequeño, de mano desconocida. La copia de Carreño, que posee la R. Academia de San Fernando, es tambien muy apreciable.—Grabáronlo Agustin Veneciano en 1517 y 1519, viviendo Rafael; Diana Mantuana; Domenico Cunego, en 1781; D. Fernando Selma, en 1808; Charles Normand, en 1818; Toschi en Parma, en 1832; Schleich, Lehmann, Mauduison y otros.

F. L.

367.—*Retrato de un Cardenal.*

Alto 0,78. Ancho 0,61.—Tabla.

Personaje de unos 35 años de edad, enjuto de carnes, de fisonomía noble y sagaz, nariz aguileña, párpado largo, cabello castaño cortado por igual á media altura de la frente.—Busto de tamaño natural.

Creyeron algunos ver en esta bellísima obra de Rafael el retrato del cardenal Julio de Médicis, electo Papa en 1523 con el nombre de Clemente VII, y como tal lo grabó Ludwig Gruner en 1834. El doctor Passavant, citando un texto de Vasari y fundado en que sólo hubo dos retratos al óleo del cardenal Bibiena, uno original del Sanzio, y otro tomado de él (que es el existente hoy en el palacio Pitti de Florencia y que siempre se ha tenido como de aquel purpurado), deduce que no es otro que el cardenal BERNARDO DOVIZIO DA BIBIENA el sujeto representado en la tabla del R. Museo de Madrid. En confirmacion de su conjetura alega un pasaje de las *Memorie per la Vita del Cardinale Dovizj*, de Angelo María Bandini, que, puesto en cierto modo á tortura, le sirve para explicar cómo pudo venir á Madrid dicha tabla. El Cardenal, viene á decir, legó su retrato al Conde de Castiglione, y éste lo trajo á España con el suyo propio, ejecutado por la misma mano.— Don Valentin Carderera entiende ser este precioso retrato el del célebre Alidosio, ilustrado por Pablo Jovio, fundándose en la semejanza que cree hallar entre él y el grabado que publicó el erudito Obispo de Nocera.

F. L.

368.—*La Visitacion.*

Alto 2. Ancho 1,45.—Trasladado de la tabla al lienzo.

«Por aquellos dias partió María y se fué apresuradamente á las montañas de Judea, á una ciudad de la tribu

de Judá; y habiendo entrado en la casa de Zacarías, saludó á Elisabeth. Lo mismo fué oir Elisabeth la salutacion de María, que la criatura que llevaba en su vientre dió saltos de placer, y Elisabeth se sintió llena del Espíritu Santo; y exclamando en alta voz, dijo á María: Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre.» (San Lúcas, i.)

El cuadro representa el momento en que se encuentran María y santa Isabel, suponiendo el pintor que este suceso se verifica fuera de la casa de Zacarías. El texto sagrado dice, sin embargo, que la visita fué *habiendo entrado* María en dicha casa. Otra impropiedad, de más monta todavía, se advierte en la persona de la Vírgen, cuyo vientre se manifiesta demasiado, siendo así que acababa apénas de concebir por obra del Espíritu de Dios al Redentor del mundo; pero Rafael en esto, con muy buen acuerdo, siguió la constante tradicion del arte cristiano, que en la pintura religiosa, como auxiliar de la doctrina, atendia más á la expresion que á la propiedad material. Encuéntranse, como queda dicho, la anciana Isabel y la adolescente María en el camino de Nazareth á Judá, y al reconocerse se dan la mano, é Isabel se dispone á abrazar á su prima. Revela la persona toda de María cierto embarazo mezclado de inocencia; su postura, su cabeza ligeramente inclinada, sus ojos bajos, indican el sagrado misterio que su corazon guarda secreto; al paso que la persona de santa Isabel parece como que la responde, con la cordialidad de su ademan y con la tierna expresion de su semblante, que ya sabe ella bien cuál sea el alto destino de ambas. Serpentea el Jordan en lontananza hasta perderse en el horizonte, y en su orilla se ve representado el bautismo del Señor (como idea proféticamente sugerida á la mente de ambas primas por el precioso fruto que cada una de

ellas lleva en su vientre), con el Padre Eterno, que, por un rompimiento de gloria y en actitud de bendecir, se aparece en el cielo entre dos ángeles. Fondo: país, limitado por las montañas de Judea, y el pueblo de Nazareth en una elevacion. En la parte inferior del cuadro, sobre la yerba, se lee esta inscripcion en caractéres de oro: RAPHAEL. URBINAS. F. MARINUS. BRANCONIUS. F. F.

Esta obra, que indudablemente pertenece á la edad madura de Rafael en cuanto á la composicion, no es por cierto toda de su pincel. Sin duda Julio Romano y el Fattore intervinieron en ella, como en muchos de los cuadros de sus últimos años, y el carácter de estos dos discípulos quedó indeleble en los paños y en el colorido. Respecto de su historia, contada por M. Passavant, dirémos que este cuadro fué mandado pintar por el camarlengo de su Santidad y protonotario apostólico Giovan Battista Branconio d'Aquila, para su capilla, en la iglesia de San Silvestre de Aquila, en los Abruzos, segun consta todavía por la inscripcion que en una tabla de mármol allí se conserva y que le denomina *praestantissimo in urbe ex œdificatione palatii ac Sacelli hujus ornatu Raphaelis Urbinatis eximia beatæ Virginis pictura*, etc.; que el Sanzio recibió por su obra 300 escudos; que era tal el aprecio que de ella se hacia en Aquila, que el consejo de esta ciudad, por un acuerdo del dia 2 de Abril de 1520, prohibió que los priores, clérigos y custodios de la referida iglesia de San Silvestre permitiesen, sin excepcion alguna, que se sacáran copias del cuadro de la *Visitacion;* que sin embargo, en el año 1610, Giovan Andrea Orbani, de Urbino, logró permiso de hacer una copia para el altar mayor de la cofradía *Dell'Umiltà;* y por último, que otra copia sacó Pompeo Cesura de Aquila, que existe en casa del marqués Ferdinando de Torres de aquella misma ciudad. El cuadro original fué comprado en 1655 por el Rey D. Felipe IV para su Pal. del Esc.—Lleváronselo los franceses en 1813, y en París, por el mal estado en que se hallaba la tabla, fué trasladado al lienzo, por excitacion del Duque de Wellington y bajo la direccion de M. Bonnemaison. Allí recibió algunas restauraciones en los parajes donde caian las junturas de las tablas. Fué devuelto á España, de resultas del tratado de 1815, y llevado al Esc., en cuyo Monast. permaneció hasta la época de la exclaustracion de los regulares, en que D. José de Madrazo, director á la sazon de este R. Museo, competentemente autorizado por S. M., dispuso su traslacion á Madrid.—Ademas de figurar en la obra que publicó Bonnemaison, *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael*, etc., por M. Émeric David, ha sido grabado por el antiguo anónimo italiano para Ant. Lafrerij; por Desnoyers; por Est. Boip; y litografiado para la obra de Pungileoni por Helmlehner.

F. L.

369.—*Sacra Familia, conocida con el nombre de* LA PERLA.

Alto 1,44. Ancho 1,15.—Tabla.

La Vírgen sostiene en su regazo con la mano derecha al niño Jesus, que está sentado sobre una de sus rodillas, con la piernecita izquierda apoyada en la cuna y la derecha pendiente. San Juan le ofrece en su pellico várias frutas, que él va á tomar, mirando al mismo tiempo con dulce sonrisa á su Madre como para pedirle permiso. Ésta le contempla con amoroso abandono, teniendo el brazo izquierdo apoyado en la espalda de santa Ana, la cual, arrodillada junto á su hija, está como embebecida en una agradable meditacion. Fondo: país, con un edificio arruinado á la izquierda, y á la derecha, en lontananza, construcciones de elegante forma y dilatada campiña arbolada y pintoresca. Entre las ruinas del lado izquierdo asoma la parte superior de la figura de san José.

Segun parece resultar de una carta del archivo secreto de Mantua, que publicó Pungileoni y ha reproducido Passavant, esta Sacra Familia fué pintada por Rafael en Roma para el duque Federico Gonzaga. Mr. Armand Baschet que recientemente ha disfrutado aquel archivo, declarado ya comunal, asegura por su parte, aunque sin citar el documento en que se apoya (Estudio sobre Pedro Pablo Rubens, pintor de Vicente I de Gonzaga, duque de Mantua; *Gazette des Beaux Arts*, núm. 119, t. xx), que *la Perla* fué pintada por Rafael para el célebre obispo de Bayeux, de la familia Canossa de Verona, y que solo pasó á ser propiedad de los duques de Mantua cuando aquella poderosa familia cedió al duque Vicente I por cierto feudo todas las joyas artísticas de su palacio de Verona.—Es sin duda alguna esta tabla la más importante y la más bella, como composicion, de cuantas produjo el fecundísimo pincel del Sanzio en su tercer estilo, y debe el nombre de *La Perla* á una exclamacion del Rey D. Felipe IV. Cuéntase que habiéndola comprado su embajador D. Alonso de Cárdenas en la almoneda del desgraciado Rey de Inglaterra Cárlos I, al verla por primera vez el Monarca español, juntamente con las otras pinturas que el mismo embajador habia adquirido para él á precios exorbitantes, exclamó lleno de entusiasmo: *¡Hé aquí la perla de mis cuadros!*—Es imposible desconocer que en esta preciosa obra tuvo alguna parte Julio Romano: así lo revelan el abuso del negro y algunos accidentes que no pueden ocultarse á los ojos del observador entendido. La predi-

leccion que el discípulo querido del Urbino mostró hácia esta composicion, viene á corrobar la conjetura. Si el cuadro de *La Perla* no era del duque Federico Gonzaga, Julio Romano, al ménos debió tenerlo á la vista largo tiempo, puesto que de él sacó su célebre composicion de la *Madonna della Gatta*, del museo de Nápoles, y la copia fidelísima que conservaba la noble familia de Serego en Verona pocos años há, y que tal vez conserva todavía. — Esta tabla fué enviada por el Rey D. Felipe IV al Esc., y de aquel R. Monasterio vino á este R. Museo.

Ha sido grabada por Bautista Torbido del Moro, por J. B. Franco, por Selma, Vosterman el viejo, De Poilly, Giuseppe Mari y otros; pero el grabado de este último está sacado de la copia de Julio Romano, de que hemos hablado ántes, segun resulta de una nota á la pág. 261 de la traduccion de Longhena de la *Vida de Rafael* que escribió M. Quatremère de Quincy.

J. DE LA PINT. — F. L.

370.—*La Vírgen de la Rosa.*

Alto 1,03. Ancho 0,84. — Lienzo.

La Vírgen, sentada, está en actitud de tomar al niño Jesus para ponerlo en su regazo. A su lado derecho san Juanito, y entre los dos niños tienen cogido el liston con las palabras *Ecce Agnus Dei.* San José está en pié detras de san Juan y á la derecha de Nuestra Señora. El pié izquierdo del niño Dios descansa sobre una mesa ó tablero, en que hay una rosa, de la que el cuadro toma su nombre.— Figuras de tamaño natural.

Este cuadro procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc., y en él ocupaba la sacristía de la iglesia. Sábese que la parte inferior, donde está el tablero con la rosa, ha sido añadida modernamente. No es esto suponer que Rafael pintára el cuadro sin el pié izquierdo del niño Jesus, pero es probable que si el lienzo estaba muy degradado en su extremidad, se tratára de completar el cuadro despues de restaurada la pintura, y que entónces se supliese el pié original perdido con otro ménos feliz en su ejecucion, añadiendo al propio tiempo la tabla y la flor. En Lóndres posee Mr. Munro una Sacra Familia, procedente de la coleccion de Mr. Nieuwenhuys, en que se advierte la misma composicion, sin más diferencia que no existir en ella la tabla con la rosa, y estar la figura de san José retirada enteramente al fondo del cuadro.—En el museo provincial de Valladolid hay otras tres copias, una de ellas muy buena, y todas sin el mencionado accesorio. Otra finalmente existe en la galería de Dresde, procedente de la de Módena, que el Elector de Sajonia compró al duque Francisco III como original de Rafael, y en que falta la figura de san José.—Grabado por Forster y por Sirani.

F. L.

371.—*Sacra Familia llamada del* LAGARTO.

Alto 1,44. Ancho 1,10.—Tabla.

La Vírgen, sentada al pié de un roble de esbelto tronco, tiene el brazo izquierdo apoyado en una ara antigua, decorada de bajo-relieves, detras de la cual está san José en pié, reclinado en la misma ara, con la mano derecha en la barba. Con el brazo derecho sostiene Nuestra Señora al niño Dios, que está sentado en su rodilla con el piececito izquierdo sobre su cuna, y volviendo á ella cariñosamente los ojos para que mire el liston con el *Ecce Agnus Dei* que le enseña san Juan, el cual pone tambien su pié derecho sobre la cuna del niño Jesus. Hállase la Santa Familia en un vallecito tapizado de yerba, que al fondo presenta un delicioso paisaje, con una colina á la izquierda, á cuyo pié vierte una cristalina fuente, y en cuya cima pregonan la desolacion y la muerte del mundo antiguo los arcos en esqueleto de unas melancólicas ruinas. Abarca la vista un extenso horizonte de azuladas llanuras y tornasoladas montañas, y un bellísimo celaje de ráfagas luminosas y de nubes que descargan refrigerante lluvia sobre los feraces campos. Al pié del ara en que se apoyan la Vírgen y san José, hay una basa, y un capitel corintio echado encima.—Figuras menores que el tamaño natural.—Firmado en la cuna: *Raphael pinx.*

Son várias las denominaciones dadas á este precioso cuadro. En Italia es principalmente conocido con el de la *Madonna della Lucertola*, y en Francia lleva la de *Sainte Famille au lézard*, por haberse supuesto que entre la basa y el capitel arriba mencionados asoma la cabeza un lagarto. Bien reconocido el cuadro, no se encuentra semejante reptil, y sólo se ve como una piedrecita ó fruta seca que en algo se asemeja á la cabeza de dicho animal. Donde verdaderamente existe el lagarto es en la copia que se supone hecha por Julio Romano, y que se conserva en el palacio Pitti de Florencia; de manera que aunque la denominacion de *Madonna della Lucertola* no sea inexacta aplicada á dicha copia, es injustificada para el original que existe en nuestro Museo. Tambien se da á este cuadro el nombre de *La Sacra Familia bajo*

el roble, mucho más motivado que el otro en verdad, y ménos expuesto á contradicciones. Entre nosotros prevaleció algun tiempo el de *Sacra Familia del Agnus Dei*, á pesar de que con esta denominacion designan varios escritores á la que llamamos *Virgen de la Rosa;* y si bien estamos persuadidos de que convendria cambiar su título actual de *Sacra Familia del Lagarto*, debemos respetar lo que ya en cierto modo es en España tradicional.—Fué ejecutado este cuadro hácia el año 1517; hay críticos respetables, y entre ellos Mengs y Passavant, que lo suponen pintado por algun discípulo de Rafael teniendo á la vista un dibujo del gran maestro; Passavant avanza áun más, pues cree reconocer en esta tabla el *modo de hacer* de Francesco Penni, del cual, en nuestra opinion, tiene bien poco. Tambien en este punto hacemos triunfar la tradicion á despecho de una atribucion que nos parece más caprichosa que justificada.—Este cuadro era uno de los que exornaban la alcoba de la galería del Mediodía del R. Alc. de Madrid en tiempo de Cárlos II, y el Rey Felipe V adornó con él el dormitorio de SS. MM. en el R. Pal. de San Ildef. —Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid; paso de tribuna y trascuartos; con esta nota marginal en el Invent.: *Retiro.*—Grabado al buril por Bonasone y Diana Mantuana, y al agua fuerte por Agostino Carracci, Brebietti, Frezza, Macduff, etc. Los grabados de Bonasone y Carracci introducen variantes en los accesorios.

C. L. — F. L.

372.—*Retrato de Andres Navagero.*

Alto 0,68. Ancho 0,57.—Lienzo.—(Compañero del N.° 373.)

Personaje de nobles y varoniles facciones, gesto digno y un tanto altivo, barba crecida y ríspida, y cabello corto, castaño oscuro. Lleva traje negro, y cubierta la cabeza con una graciosa y ámplia gorra de terciopelo tambien negro. Representa el distinguido escritor veneciano unos 35 años, edad que próximamente conviene con la época en que Passavant supone pintado el retrato (1516), puesto que el Navagero nació hácia el 1483. Tiene el rostro vuelto hácia su hombro derecho, y su mirada denota gran perspicacia y franqueza.—Busto de tamaño natural.

Este retrato y el de su compañero Agostino Beazzano (núm. 373) fueron ejecutados en una sola tabla por Rafael para su amigo Pietro Bembo; así lo atestiguan el anónimo de Morelli y una carta del mismo Bembo á Antonio Anselmi, citados por Passavant. Ignórase el paradero de dicha tabla original, y sólo se conservan hoy una excelente reproduccion en lienzo que existe en la galería *Doria* de Roma (donde las dos cabezas pasaron mucho tiempo

por retratos de los jurisconsultos del siglo XIV Bartulo y Baldo), y las dos repeticiones, separadas, de nuestro R. Museo. Es en verdad dudosa la originalidad de estas repeticiones en lienzo; no hay documento histórico que acredite sean de la mano de Rafael; sólo la tradicion las ha supuesto constantemente de este gran maestro. Lo que no admite duda es que sea el Navagero el personaje representado en este retrato, vista su perfecta semejanza con el que conserva el museo de Berlin, ejecutado por un discípulo de Tiziano, con esta letra auténtica: ANDREAS NAVGERIVS, MDXXVI, y con las medallas que existen del mismo personaje. Grabó las dos cabezas juntas Paolo Fidanza, al agua fuerte, con los nombres tradicionales de *Bartolo de Sassoferrato* y *Baldo*, su discípulo.

F. L.

373.—*Retrato de Agostino Beazzano.*

Alto 0,79. Ancho 0,60.—Lienzo.—(Compañero del N.° 372.)

Rostro bermejo y afeitado, cuello grueso, cabello castaño, largo y lacio; edad, como unos 45 años; fisonomía plácida y agradable, expresion de sagacidad en los ojos y en la boca. Traje negro, camisa fruncida, sin cuello; gorra negra echada atras, descubriendo la hermosa y noble frente del profundo escritor.—Busto de tamaño natural, con la mano izquierda solamente. Vuelve el rostro hácia el hombro izquierdo.

Véase la nota ilustrativa puesta al núm. 372.

F. L.

SANZIO (Copia de Rafael).

374.—*El Sol.*

Alto 1,74. Ancho 1,33.—Lienzo.

Apolo ocupa el centro con el arco tendido. En el fondo se ve un trozo del Zodiaco con el signo de *Leo;* en la parte superior al ángel que segun la idea del Dante preside á cada estrella:

Lo moto e la virtù dei santi giri
Come dal fabbro l'arte del martello
Da' beati motor convien che spiri.

(PARADISO, II.)

Figuras de tamaño natural.

Este cuadro y los que llevan los números siguientes hasta el 380 son copias de los mosaicos que existen en la capilla del Príncipe Chigi, de la iglesia *La Madonna del Popolo*, en Roma, para los cuales ejecutó Rafael los cartones.

375.—*La Luna.*

Alto 1,64. Ancho 1,33.—Lienzo.

Diana y el signo de *Cáncer.*

Véase la nota al cuadro núm. 374.

376.—*Marte, con los signos Aries y Escorpion.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Véase la nota al cuadro núm. 374.

377.—*Mercurio, con los signos Géminis y Virgo.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Véase la nota al cuadro núm. 374.

378.—*Vénus, con los signos Libra y Toro.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Véase la nota al cuadro núm. 374.

379.—*Saturno, con el signo de Sagitario.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Véase la nota al cuadro núm. 374.

380.—*Las Constelaciones.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Un ángel está poblando el globo de estrellas.

Véase la nota al cuadro núm. 374.

381.—*Sacra Familia, llamada* DELL' IMPANNATA.

Alto 1,64. Ancho 1,28.—Tabla.

La Vírgen, puesta en pié, entrega el niño Jesus á su madre santa Ana, que le recibe sentada. Una jóven que la tradicion designa como santa Catalina, de pié al lado de santa Ana, y con la mano derecha sobre el hombro

de ésta, pone el dedo índice de la otra mano en el costado de Jesus, como aludiendo á su desposorio místico con el Redentor niño. San Juan, sentado en una piel de tigre, á la izquierda de la Vírgen, tiene en la mano diestra la cruz, y con la otra señala al Hijo de Dios, de quien es Precursor. Fondo: ámplio cortinaje, con arquitectura á la derecha, y un arco que da paso á la luz de una ventana de medio punto, templada por una cortina de papel (*impannata*), de donde le viene el nombre al cuadro.— Figuras de tamaño natural, casi enteras.

Este cuadro es una copia antigua del que con el citado nombre de *L'Impannata* existe en la galería del palacio Pitti de Florencia, que algunos han creido comenzado por Rafael y terminado por Andres del Sarto. Otro igual hay en Nápoles. Goethe, en sus *Propyl.* (T. I, parte II, pág. 53), justifica el anacronismo cometido por Rafael al dar á san Juan Bautista demasiada edad respecto del niño Jesus, por la intencion de hacer resaltar en la composicion la figura del patrono de Florencia. Pintó el Sanzio el original para su amigo Bindo Altoviti, residente en aquella ciudad, á quien se lo envió desde Roma. Hablando Richardson de este cuadro, advierte la semejanza que la santa Ana presenta con una de las Sibilas pintadas por Rafael en la iglesia *della Pace*, de Roma.—Grabado por Villamena, Raph. Guidi, Mogalli, Crispin de Pas, Le Blond, Baltser, Esquivel de Sotomayor, Dissard y Bretonnier.

382.—*Sacra Familia de Loreto.*

Alto 0,87. Ancho 0,64.—Tabla.

Levanta la Vírgen con ambas manos el velo que cubria el cuerpo del Niño, el cual está echado tendiendo hácia ella los brazos. San José, detras, le contempla extasiado.

Esta antigua copia de un cuadro famoso, que el arte llora perdido, está toda torpemente repintada, y descubre señales visibles de haber sido muy maltratada. Pasaba como original de Rafael en los antiguos inventarios de la Casa Real, y en tiempo de la Reina doña Isabel Farnesio, á quien pertenecia, adornaba la pieza que servia de oratorio en el R. Pal. de San Ildef. — Son várias las copias de la *Madonna di Loreto* que se conocen en Europa, sin que se tenga hasta hoy noticia del paradero del cuadro original. Entre las más celebradas, figura la que se conserva en el Louvre, bajo el número 389, comprada como original en 1816 por Luis XVIII á M. de Scitivaux,

con otros varios cuadros, por la suma de 100.000 frs. El autor del Catálogo de aquel Museo supone que era superior á ella en mérito otra *Madonna de Loreto* que estuvo expuesta en 1847 en la rue Pinon, en el local de la antigua alcaldía (*mairie*) del segundo distrito. Las otras copias más dignas de mencion son la de la galería *degli Studj* en Nápoles, la de la coleccion del Príncipe de Salerno en la misma ciudad, la que posee Mr. Miles en Inglaterra en su coleccion de Leigh Court; otra que tiene Mr. Wigram y que cita Kugler; y finalmente la de la galería de Orleans del *Palais Royal*, en que se advierten algunas variantes.—La historia del cuadro original se cuenta de diversos modos; Mr. Villot en su Catálogo del Louvre refiere que en 1675 existia en Roma, donde lo vió Sandrart en la iglesia de *Santa Maria del Popolo;* que en 1717 lo regaló á la capilla de Nuestra Señora de Loreto un caballero romano, llamado Girolamo Lottorio; que sacado de allí al aproximarse las tropas francesas, por el general Colli, que mandaba el ejército pontificio, en el mes de Pluvioso del año vi, fué llevado á Roma á casa del Príncipe Braschi, sobrino de Pío VI, de donde pasó luégo al museo Napoleon; mas considerándolo en París como una mera copia, fué en 27 de Junio de 1820 entregado á M. Landon para el pueblo de Morangis.—Pero el profesor Rehberg, en su *Historia de Rafael*, despues de discurrir sobre la época en que pudo ser ejecutada la *Madonna de Loreto*, y de atribuirla á la en que pintó el Sanzio la historia de *Eliodoro*, dice que el cuadro que nos ocupa se hallaba en tiempo del Vasari en poder del cardenal Sfondrato; y que habiendo sido embalado con toda precaucion para trasportarlo á París, como una condicion del tratado de paz, cuando llegó á la capital del Sena se encontró, en vez del original, una copia maltratada.— Por último, en Julio de 1857, *El Morning Post* publicó una carta recibida de Florencia, anunciando con mucha alharaca que el cuadro original de la *Madonna di Loreto* habia parecido en poder del caballero inglés Walter Kennedy Laurie, el cual poseia un certificado de la Academia de Bellas Artes de Roma que garantizaba su autenticidad. No habiendo nosotros visto este nuevo aspirante á Rafael, nada podemos añadir.—Parécenos que estas noticias, y la que sacamos del prontuario formado en tiempo de doña Isabel de Parma, en el que, como dejamos apuntado, se califica de *original* de Rafael la Madonna que es objeto de la presente nota, justifican en cierto modo la extension que hemos dado á la historia de un cuadro que, pasando hoy por una copia, y no buena, de la Vírgen de Loreto, no sabemos qué habrá podido ser ántes de la lastimosa trasformacion que se le ha hecho sufrir. M. Passavant cita veinte copias de esta famosa obra, sin contar la de este R. Museo, de que no pudo tener noticia porque se hallaba en los *Depósitos* cuando él vino á Madrid. Una de ellas existe en una capilla de la catedral de Ávila.—Grabado por Michele Lucchese, Gior. Mantuano, Paolo Caronni y otros.

SARTO (Andrea Vannucchi, ó del).—*Nació en Florencia en* 1488; *murió en* 1530. (Escuela florentina.)

De su padre, sastre de profesion, le vino el nombre de Sarto, por el cual es más generalmente conocido. Fué uno de sus primeros maestros Pietro di

Cosimo, del cual retuvo siempre algunas dotes, especialmente en sus cuadros pequeños con fondo de paisaje. Su estilo, en un principio contenido y severo, llegó á ser con el tiempo libre, suave, y dulce en el modelado de las formas, merced al horizonte que se le abrió desde que pudo contemplar las obras de Miguel-Angel y de Fra Bartolommeo della Porta. La reputacion que alcanzó con sus frescos de la *Compagnia dello Scalzo* y de la *Annunziata*, y con sus cuadros al óleo, principalmente con sus *Madonnas*, cuyo tipo predominante, sin derivarse del ideal, es una simpática generalizacion de una individualidad predilecta, le valieron ser solicitado por el augusto Mecénas de aquel tiempo, el Rey Francisco I de Francia, para que contribuyese con su pincel al ornato de sus palacios. Desde el 1518, en que esto sucedió, ejecutó Andrea del Sarto para su egregio protector y para muchos personajes de su córte, gran número de obras, entre las cuales sobresale el famoso cuadro de *La Caridad*, pintado en Fontainebleau, que hoy se conserva en el museo del Louvre. Gozaba Andrea en la córte de Francia todos los halagos de la más lisonjera fortuna, cuando una carta de su esposa, mujer tan caprichosa y tiránica como ciegamente amada, le hizo abandonar tan envidiable posicion. Prometiendo formalmente á Francisco I que regresaria en breve á París, se volvió á Florencia en 1519, llevando el encargo del monarca de adquirir objetos de arte, para lo cual recibió de él gruesas sumas, que disipó en su patria alegremente. No atreviéndose á volver á Francia, y estrechado por sus necesidades, se puso á pintar con nuevo ardor; ejecutó entónces las últimas obras que lucen de su pincel en la casa de la Cofradía *dello Scalzo* y en el convento de la Santísima *Annunziata*, y en esta recrudescencia de su entusiasmo artístico le sorprendieron los enojosos acontecimientos que llevaron á la hermosa Florencia en el año 1529 una invasion armada y los estragos de la peste. Víctima de ésta, murió en la fuerza de su virilidad, de 42 años, privado de auxilios de toda especie, abandonado de su mujer y de los médicos, á quienes el temor del contagio ahuyentó de su morada. Fué sepultado con honrosas exequias en la casa de la Cofradía, que tanto habia realzado con sus creaciones.— Su profunda originalidad, la elegancia natural y exquisita de su estilo, la magia de su ejecucion, y no la falta absoluta de defectos, cualidad negativa de que rara vez está dotado el verdadero genio, son los títulos que le colocan en un puesto glorioso entre los más ilustres maestros italianos. Llamáronle sus contemporáneos *Andrea Senza errori*, pero fué vulgar lisonja más que característico dictado.

383.—*Retrato de Lucrezia di Baccio del Fede, mujer del autor.*

Alto 0,73. Ancho 0,56.— Tabla.

Representa unos 25 años de edad, carnes regulares, facciones delicadas, cabello castaño claro. Tiene en la cabeza una bonita toquilla de lana blanca listada de color canela, negro y oro, sujeta con un cordoncillo que

le ciñe el cuello; vestido de escote cuadrado, corpiño carmesí con ancha lista de seda gris; mangas amarillas muy huecas, y á modo de brafoneras otras blancas recogidas con un cordon al hombro.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

C. L.

384.—*La Vírgen, el niño Dios y san Juan, con dos ángeles.*

Alto 1,06. Ancho 0,79.—Tabla.

La Vírgen está sentada en el suelo. En el fondo se ve á un ángel sobre una nube, y á san Francisco arrodillado en el campo.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef.

C. L.

385.—*Asunto místico.*

Alto 1,77. Ancho 1,35.—Tabla.

La Vírgen, arrodillada en una espaciosa escalinata á manera de estrado, tiene junto á su regazo al niño Dios, el cual, con los brazos abiertos, se inclina hácia un ángel mancebo que está sentado en un escalon inferior con un libro abierto en las manos y como en ademan de interrumpir su lectura. Al lado opuesto del ángel está tambien sentado en el propio escalon un santo de barba juvenil, despojado de todo atributo, y que parece san José, sin embargo de la costumbre general de los pintores italianos de representar al santo esposo de María de edad senil. Divísase en el fondo una mujer que se aleja llevando de la mano un niño, y marchando como en direccion á una ciudad fortificada que se ve sobre una montaña. La Vírgen recoge con la mano derecha el manto que le cae de la cabeza, como queriendo amparar bajo él al Niño.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Un aficionado á las artes (D. Enrique Asensio) publicó en un periódico de Valencia, titulado *Los Dos Reinos*, en el mes de Julio de 1865, una ingeniosa interpretacion de este asunto. Supone que el cuadro alude á la lectura de las profecías sobre la pasion y muerte del Salvador; lectura que hace un arcángel, y que escuchan Jesus niño, lleno de deseo de cumplir los altos decretos del Omnipotente, y su santa Madre, transida de temor. En esta hipótesis no hallaria explicacion plausible la actitud del niño Dios, cuyas manecitas se extienden, no hácia la ciudad fuerte que en el lejano monte descuella, como supone el señor Asensio, sino hácia el ángel; y sólo quedaria para abonar su interpretacion el grupo de la mujer que en lontananza marcha llevando de la mano un niño, que sin repugnancia podria significar la mision del *Precursor*, conducido por su madre santa Isabel.

Esta tabla, que caracteriza admirablemente el estilo un tanto amanerado de Andres del Sarto á su regreso de la córte de Francisco I, y que por lo mismo debe ser coetánea de la famosa *Madonna del Sacco*, fué comprada en la almoneda del Rey Cárlos I de Inglaterra. Si es, como creemos, la que pintó el autor para Lorenzo Jacopi (Vasari, *Vit. di And. del S.*), el infortunado Cárlos I la compró al Duque de Mantua, quien la habia adquirido en 1605 de una viuda de la propia familia Jacopi.

C. L.

386.—*La Vírgen, el niño Dios y san José.*

Alto 1,40. Ancho 1,12. — Tabla.

Están como descansando al pié de unos árboles : la Vírgen, con Jesus en el regazo, apoya su brazo en la rodilla derecha, que está más alta que la otra. San José tiene puestos ambos codos sobre una especie de espaldon de tierra, y la mano izquierda en el cuello.—Figuras de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc.

387.—*El Sacrificio de Abraham.*

Alto 0,98. Ancho 0,69.—Tabla.

«Llegaron al lugar que Dios le habia mostrado, en donde erigió un altar, y acomodó encima la leña; y habiendo atado á Isaac, su hijo, púsole en el altar sobre el monton de la leña. Y extendió la mano, y tomó el cuchillo para sacrificar á su hijo. Cuando hé aquí que de repente el ángel del Señor gritó del cielo, diciendo: Abraham, Abraham..... no extiendas tu mano sobre el

muchacho..... ni le hagas daño alguno; que ahora me doy por satisfecho de que temes á Dios, pues no has perdonado á tu hijo único por obedecerme.» (*Génesis*, XXII.)

El Patriarca sujeta con la mano izquierda los brazos ligados de su hijo, y con la diestra armada y levantada se dispone á descargar sobre él el golpe de muerte. Un ángel, con alas de carmin y oro, baja á él desde el cielo y le manda suspender el sacrificio. Isaac tiene doblada la rodilla izquierda sobre un pedestal romano; á sus piés están las ropas de que acaba de despojarse para ser inmolado. El fondo es un país montuoso con árboles y poblacion; sobre un ribazo, descansando miéntras pace el jumento, están dos criados de Abraham, que aguardan la vuelta de su amo; y á la izquierda, en el campo, se ve al cordero que fué sacrificado despues que Dios mandó á su siervo respetar la vida de su hijo.

Este cuadro, repeticion del que Andres del Sarto mandó á Francisco I, Rey de Francia, hoy existente en la galería R. de Dresde (núm. 28), fué el que compró el Marqués del Vasto, D. Alfonso Dávalos, despues de la muerte del autor.—Cuenta el Vasari que la tabla fué pintada en 1520 por sugestion de Juan Bautista de la Palla, que se habia propuesto por este medio que Andrea del Sarto volviese á la gracia y servicio del Rey Francisco I; y que despues de la muerte del pintor y de la prision de Juan Bautista, la compró Felipe Strozzi, quien la presentó al Marqués del Vasto, el cual la hizo llevar á la isla de Ischia y ponerla en una de las estancias del palacio que allí tenia.—Creemos que el biógrafo florentino omitió en esta narracion algun hecho esencial, y que la tabla de este R. Museo no es la que el Sarto ejecutó para el Rey de Francia, sino una repeticion de aquella, que quedó en su casa hasta el año de su fallecimiento, época en la cual pudo adquirirla el Marqués del Vasto.

388.—*La Vírgen y el niño Jesus.*

Alto 0,86. Ancho 0,68.—Tabla.

Acaricia en su regazo la santa Madre á su divino Hijo, asido por la espalda y por la pierna izquierda. El Niño tiene un dedito en la boca y la mano derecha en la

abertura del vestido de la Vírgen. La túnica de ésta es de carmin, y su manto azul verdoso, forrado de color de lila.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Alcoba de la galería del Mediodía.

389.—*La Vírgen, el niño Dios y san Juan, con dos ángeles.*

Alto 1,07. Ancho 0,81.—Tabla.—(Repeticion del núm. 384, con ligeras variantes.)

Figuras de tamaño natural.

SARTO (Escuela del).

390.—*La Vírgen, el niño Dios y san Juan, con ángeles*

Alto 1,07. Ancho 0,80.—Tabla.—(Copia del núm. 384, con alguna pequeña diferencia en el fondo.)

391.—*San Juan Bautista.*

Alto 0,72. Ancho 0,56.—Lienzo.

Busto de tamaño natural.

SASSOFERRATO (Giovan Battista Salvi da).—*Nació en Sassoferrato* (*marca de Ancona*) *el* 11 *de Julio de* 1605; *murió en Roma el* 8 *de Agosto de* 1685. (Escuela romana.)

Fué discípulo de su padre Tarquino Salvi, y se supone que estudió tambien con el Domenichino. Viajó desde su edad temprana, contempló con fruto las obras maestras reunidas en Roma y Nápoles; copió á Pietro Perugino, á Rafael, al Tiziano, y se mantuvo, como pintor eclectista, hasta cierto punto extraño al *ideal* insignificante é inane de los últimos adeptos de los Carraccis, merced al buen sentido con que prefirió imitar á los maestros de principios del siglo xvi. Aunque sus obras originales no tienen alcance particular, son agradables y demuestran gran dulzura de expresion, que á veces degenera en *sentimentalismo*. Su idea predilecta es la Sagrada Familia en el hogar doméstico; su cuadro más celebrado la *Madonna del Rosario*, en Santa Sabina de Roma.

392.—*La Vírgen en contemplacion.*

Alto 0,48. Ancho 0,40.—Lienzo.

Tiene las manos juntas; toca blanca en la cabeza, túnica roja y manto azul.—Busto de tamaño natural.

F. L.

393.—*La Vírgen y el niño Dios.*

Alto 0,48. Ancho 0,38.—Lienzo.

Tiene la Inmaculada en su regazo al divino Infante dormido, puesto sobre un cojin de seda verde. La tierna y jóven madre inclina sobre él su cabeza con dulce tranquilidad y amor.

SCARSELLA (Ippolito), *llamado más comunmente* Scarsellino.—*Nació en Ferrara en* 1551; *murió en* 1620. (Escuela ferraresa.)

Su padre, Sigismundo Scarsella, aventajado dibujante y buen arquitecto, le enseñó los primeros rudimentos, y despues le proporcionó medios de viajar y de estudiar los grandes maestros venecianos y boloñeses. Copió mucho á Pablo Veronés, y con tanto provecho, que mereció el sobrenombre de *Paolo di Ferrara.* Algunas veces incidió en cierta sequedad por el exagerado deseo de apartarse de la manera fogosa y un tanto grosera de su émulo Sebastiano Filippi.—Fué el Scarsellino sabio en su teoría, brillante en sus conceptos, rápido y no poco arrojado en la ejecucion. Sus cabezas de mujer son muy graciosas, su colorido vaporoso y lleno de armonía, su dibujo fácil y elegante.—Consérvase su sepulcro en *Santa Maria dei Boschi* de Ferrara.

394.—*La Vírgen y Jesus niño.*

Alto 0,20. Ancho 0,28.—Tabla.

María está sentada en el suelo en un hermoso campo, con el niño Jesus, á quien levanta en los brazos para darle un beso.—Fondo, país con bosque.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Pieza 3.ª de *azulejos.*

SCIPION GAETANO.—Véase Pulzone.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (Fra Sebastiano Luciano ó Luciani, *llamado comunmente*).—*Nació en Venecia en* 1485; *murió en Roma en* 1547. (Escuela veneciana.)

Refiere Vasari que se dedicó en su primera juventud á la música; pero habiendo demostrado luégo gran disposicion para la pintura, se constituyó alumno de Giovan Bellino. Tambien estudió algun tiempo bajo la direccion del Giorgione. Hácia el año de 1512 le invitó á trasladarse á Roma el famoso hacendista Agostino Chigi, gran protector de las artes y de la literatura, para el cual ejecutó algunos frescos en la Farnesina. Por aquel tiempo contrajo amistad con Miguel Angel Buonarotti, que le empleó en pintar algunos de sus cartones. Sebastiano debió entónces á su vigoroso colorido y á los consejos de Miguel Angel progresos tales, que pudo rivalizar, como pintor de retablos, hasta con el mismo Rafael. Tambien alcanzó gran boga como pintor de retratos, y el Vasari hace particulares elogios de su habilidad en pintar las cabezas y las manos. Dividido el campo del arte en dos bandos, los partidarios de Rafael y los del Buonarotti, Sebastiano se declaró de estos últimos; y no falta quien censure al gran maestro florentino de haberle lisonjeado y atraido á su partido, reconociendo su mérito como colorista, para oponer al genio de Urbino un competidor en el terreno en que él por su parte sabía no poderle vencer. El papa Clemente VII le nombró *frate del Piombo*, esto es, le confirió el sello de la cancillería pontificia en el año 1531; cargo que desempeñó tambien bajo el pontificado de Paulo III, hasta su muerte. Falleció Fra Sebastiano á los 62 años de edad. Su mejor discípulo fué Lorenzo Laurati, de Sicilia.—Considérase como obra capital de Sebastiano del Piombo la *Resurreccion de Lázaro*, que pintó para el obispo de Narbona, Julio de Médicis, despues papa Clemente VII; cuadro que hoy se conserva en la *National Gallery* de Lóndres.

395.—*Jesus llevando la cruz.*

Alto 1,21. Ancho 1.—Lienzo.

«Al conducir á Jesus al suplicio, echaron mano de un tal Simon, natural de Cyrene, que venía de una granja, y le cargaron la cruz para que la llevára en pos de Jesus.» (San Lúcas, xxiii.)

Ayuda el Cyreneo al Redentor á soportar el peso del madero, y le sigue un soldado armado. Vense á lo léjos gente y soldados, que salen de Jerusalen en direccion al Calvario, y el horizonte presenta el efecto de sol poniente.—Medias figuras de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc.

F. L.

396.—*Bajada de Jesucristo al limbo de los justos.*

Alto 2,26. Ancho 1,14.—Lienzo.

Jesucristo en pié en el umbral del limbo, llevando el estandarte que le caracteriza como vencedor de la muerte y del infierno, se aparece á los patriarcas que yacian en aquel seno aguardando el cumplimiento de las profecías. Uno de aquellos justos, al lado del cual se ve una muger, representando quizá este grupo á Adam y Eva, se incorpora á la voz del Redentor, y como disponiéndose á seguirle á los cielos. Jesucristo está representado desnudo, con un ligero paño blanco en la parte inferior de su torso, y por la inclinacion de su cuerpo y la actitud de su mano derecha, denota estar dirigiendo á los que en el limbo le esperaban las palabras que les anuncian su dichoso rescate. Sigue á Jesucristo un grupo de almas, entre las que se distingue al buen ladron cargado con su cruz; y en lontananza se divisan los fuegos del Infierno, que segun los SS. PP. estaba separado del seno de Abraham por un grande espacio vacío.—Figuras de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc.—No sabemos cuándo ni para quién ejecutó Sebastian del Piombo este importante cuadro, ni cómo vino al Esc. En el museo provincial de Valencia existe un retablito de Ribalta, compuesto de tres cuadros pequeños y procedente del *Hospital de Aragon*, de Castellon de la Plana, que contiene en uno de sus lados esta misma *Bajada al limbo* del famoso pintor veneciano. Aquel pequeño retablo lleva ademas un letrero que le anuncia como copia de una obra de Fra Sebastiano del Piombo. ¿Dónde existen los otros dos cuadros del gran retablo original? Tambien se ignora.—Otra duda nos sugiere, por último, una noticia que hallamos en el Inventario de las pinturas que existian en el Pal. nuevo de Madrid en tiempo del Sr. D. Cárlos III. En el estudio del pintor de cámara La Calleja se inventarió como original de Sebastian del Piombo una *Bajada de Cristo al limbo de los Santos Padres*, ejecutada en *tabla*, que medía 3 varas de caida por 2 1/4 de ancho, esto es, unos 2^{m},49 de alto por 1^{m},87 de ancho. No era evidentemente este cuadro el que hoy figura en el R. Museo; el cual, ademas de tener menores dimensiones, está pintado en lienzo. ¿Qué se hizo pues aquel supuesto original? ¿Será por ventura este que aquí ilustramos, una copia de aquél? Hay en él, en verdad, no pocos accidentes que recuerdan el pincel de Navarrete el Mudo.

SEBASTIAN DEL PIOMBO (Copia de).

397.—*Ecce-Homo.*

Alto 0,61. Ancho 0,49.—Tabla.

Busto de tamaño natural, con las manos atadas con un cordel.

Se atribuia á Rafael en tiempo de la Reina doña Isabel Farnesio, á quien pertenecia.—R. Pal. de San Ildef. Pieza donde se decia la misa.

398.—*Nuestro Señor llevando la cruz.*

Alto 0,43. Ancho 0,32.—Pizarra.

Ménos de media figura.

SESTO (Cesare da), *llamado tambien* Cesare da Milano.—*Nació en Sesto (cerca de Milan) á fines del siglo* xv; *florecia en la época de Rafael; murió hácia el* 1524 (?). (Escuelas lombarda y romana.)

Siendo este pintor uno de los mejores discípulos de Leonardo de Vinci, cuando conoció á fondo á Rafael, experimentó, como todos los demas artistas de aquella época, el deseo de adquirir su estilo. Refiere el Lomazzo en su *Tempio della pittura*, que habiéndole encontrado un dia el Sanzio, que ya le apreciaba mucho por su talento y su carácter, cuando áun seguia estrictamente las máximas de la escuela de Milan, le dijo sonriendo: «¿Es posible, señor César, que siendo nosotros tan amigos, nos hagamos tanto la guerra con los pinceles?» Entónces, en efecto, César da Sesto no habia aún adoptado los principios de la grande escuela que estaba creando el genio de Urbino, pero habia ya producido el bellísimo *Cristo* de la Biblioteca Ambrosiana y el precioso *bautismo del Salvador* con el fondo del Bernazzano, que se conserva en el palacio del duque Scotti de Milan. No trascurrió mucho tiempo sin que se advirtiese en sus obras el cambio verificado en sus ideas artísticas por el influjo de aquel hombre portentoso, y las tendencias rafaelescas se combinaron con sus antiguas aspiraciones, de una manera que casi podriamos llamar extraña, en el celebrado cuadro de la *Madonna con San Roque, San Cristóbal y San Sebastian*, que forma parte de la colec. del duque Melzi de Milan; y más aún, si cabe, en la tabla de la *Adoracion de los Reyes*, que existe en el museo Borbónico de Nápoles.—El Vasari se equivocó indudablemente haciendo de un solo artista dos, y suponiendo á César de Milan persona distinta de César da Sesto.

399.—*La Vírgen, el niño Jesus y santa Ana.* (Copia de Leonardo de Vinci.)

Alto 1,05. Ancho 0,74.—(Trasladado de la tabla al lienzo.)

Nuestra Señora, sentada sobre las rodillas de santa Ana, acude al divino Niño, que está en actitud de ir á montar sobre un corderillo agarrándose á sus orejas. El fondo es un delicioso paisaje quebrado, con un sendero que pasa por un puente echado sobre un barranco, una espaciosa vega con arboleda y poblacion, y enriscadas montañas desnudas de vegetacion, separadas por un ancho rio en último término. Detras del santo grupo se eleva un árbol despojado de sus hojas.

El cuadro original, pintado por Leonardo de Vinci, existe en el museo del Louvre (núm. 481). Ademas de la nuestra se conocen várias copias, y entre las principales citarémos la que existia en la iglesia de San Celso de Milan, que compró el príncipe Eugenio y que se conserva hoy en la galería de Leuchtenberg, en Munich; la del museo Brera, de Milan, atribuida á Bernardino Luino, cuyo fondo es una pared y un cortinaje; y la de la galería de Florencia, que se supone de Aurelio Luino. La copia de nuestro R. Museo, aunque atribuida á Cesare da Sesto, ofrece, no debemos ocultarlo, no pocas variantes y caractéres de procedencia flamenca; tales son algunos accidentes del fondo, que en el cuadro original no existen, como la poblacion que se descubre en lontananza, de fisonomía puramente septentrional.—La traslacion de este cuadro de la tabla al lienzo fué ejecutada en este R. Museo.—Procede del R. Monast. de San Lorenzo.

Grabado por Giov. Cantini, de Florencia, y publicado en el Museo Réveil.

SOLIMENA (Francesco), *llamado tambien* el Abate Ciccio.—*Nació en Nocera de' Pagani* (*reino de Nápoles*) *el* 4 *de Octubre de* 1657; *murió en Nápoles el* 5 *de Abril de* 1747. (Escuela napolitana.)

Su padre Angelo le enseñó, no solamente el dibujo, sino tambien las bellas letras; pero las obras del Giordano y del Cavaliere Calabrese, muy en boga en la época de su adolescencia, fueron la norma de sus primeras producciones. Agradáronle despues los trabajos de Pietro da Cortona, y formóse un estilo peculiar, en que no dejan de figurar por cierto, como dotes muy principales, la energía de la expresion, el vigor de los tonos, un color caliente y manejado con libertad. En muchas ocasiones procuró imitar á Gior-

dano, de quien fué amigo íntimo y admirador sincero.—Gozó Solimena en vida de una inmensa reputacion, y le encargaron obras muchos pontífices y casi todos los príncipes de Europa. Pasó toda su vida en Nápoles, á excepcion de una breve temporada que vivió en Roma, en 1701. Dejó extraordinario número de obras al fresco y al óleo, y discípulos que lograron no escaso renombre.

400.—*La serpiente de metal.*

Alto 1,76. Ancho 2,11.—Lienzo.

«Partieron despues del monte Hor, camino del Mar Rojo, á fin de ir rodeando la Idumea. Y empezó el pueblo á enfadarse del viaje y del trabajo, hablando contra Dios y Moisés..... Por lo cual el Señor envió contra él serpientes abrasadoras, por cuyas mordeduras y muerte de muchísimos fué el pueblo á Moisés, y dijeron todos: Pecado hemos, pues hemos hablado contra el Señor y contra tí; suplícale que aleje de nosotros las serpientes. Hizo Moisés oracion por el pueblo, y el Señor le dijo: Haz una serpiente de bronce y ponla en alto para señal; quien quiera que siendo mordido la mirare, vivirá. Hizo, pues, Moisés una serpiente de bronce y púsola por señal, á la cual mirando los mordidos, sanaban.» (*Números*, XXI.)

El pueblo de Israel, atormentado por las serpientes, acude, lleno de fe, hácia el símbolo erigido por su legislador. En primer término hay un grupo de dos hombres y una mujer, que pugnan desesperados por librarse de las feroces mordeduras de aquellos reptiles.—Figuras de tamaño natural.

401.—*Prometeo encadenado sobre el Cáucaso.*

Alto 1,28. Ancho 1,93.—Lienzo.

Figuras de tamaño mayor que el natural.

402.—*San Juan Bautista.*

Alto 0,83. Ancho 0,70.—Lienzo.

Tiene en la mano izquierda el liston con las palabras

Ecce Agnus Dei, y el brazo apoyado en una piedra.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef.

403.—*Retrato del autor.*

Alto 0,38. Ancho 0,34.—Lienzo.

Está sentado en un sillon rojo, en actitud de dibujar sobre una cartera que apoya en su rodilla. En el fondo hay un caballete.—Media figura.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef.

SOLIMENA (Estilo de).

404.—*Llegada de Erminia á la cabaña de los pastores.*

Alto 2,20. Ancho 2,79.— Lienzo.

Enamorada de Tancredo la princesa Erminia, y deseando curarle las heridas que habia recibido en su desafío con Argante, toma el disfraz guerrero de la intrépida Clorinda, y sobre un fogoso corcel se dirige al campo cristiano, enviando de mensajero un esclavo á Tancredo para que éste la facilite la entrada. Pero al verla á la luz de la luna el valiente Poliferno, que odiaba á Clorinda, lánzase en pos de ella seguido de su escuadron. Erminia huye velozmente y logra burlar la saña de sus perseguidores, llevándola su fogoso caballo á un desierto bosque, orilla del Jordan. Allí, despues de restaurar con el sueño sus perdidas fuerzas, le amanece el dia, al que saludan las aves con sus trinos, y sus ojos descubren cercanas chozas de pastores. Percibe sus voces y los tonos de la rústica avena, y encaminándose al paraje donde suena la silvestre melodía, descubre á un anciano, que, á la sombra de un árbol, estaba tejiendo un cesto de juncia, miéntras tres niños cantaban á su lado. Este

es el pasaje de la *Jerusalem* del Tasso (canto VII, octava 7.ª) que el pintor ha elegido para su cuadro.

Dirígese la heroína á un pastor anciano que está en un terrero sentado al pié de un árbol, con un cesto en la mano. A espaldas del pastor hay tres niños, uno de ellos en actitud de tirar una piedra á un perro que le hostiga, miéntras los otros dos suspenden la plática en que estaban entretenidos para observar á la guerrera.—Figuras de tamaño menor que el natural.

Colec. de Cárlos III. Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja.

SPADA (Leonello).—*Nació en Bolonia el año* 1576; *murió en Parma el* 17 *de Mayo de* 1622. (Escuela boloñesa.)

Nació de padres muy pobres y se aficionó de muchacho á la pintura, moliendo y preparando los colores en el estudio de los Carracci. El trato con aquellos insignes maestros le hizo en poco tiempo aprovechar mucho, á lo que tambien contribuyeron los consejos de César Baglione y de Girolamo Curti, llamado il *Dentone.* Llevóle á Roma el deseo de conocer al Caravaggio, cuyo estilo vigoroso le seducia. Supónese que esta tendencia se inició en él por la antipatía que concibió hácia el Guido, del cual habia recibido una ofensa; lo cierto es que Spada comenzó desde aquella época á esquivar la luz difusa y el toque delicado del Guido Reni, para acercarse al colorido enérgico y á los efectos de luz del Domenichino y otros pintores. Viajó, pues, en compañía del Caravaggio, con quien simpatizó muy en breve, visitando á Roma, Nápoles y Malta; y de regreso en Bolonia, precedido de una gran reputacion, emprendió obras considerables para Ferrara, Módena y Reggio. Pasó la última parte de su vida en Parma, sirviendo al duque Ranuccio, su protector declarado, á quien sobrevivió poco tiempo. Muerto el Duque, estallaron los celos y los odios de los artistas sus émulos, á quienes habia ofendido con sus sarcasmos y con su trato altivo, y hasta con la vida de príncipe que se daba, disipando alegremente los pingües productos de sus pinceles y la dote de su mujer. Abandonado entónces de todos, vino por grados á caer en la miseria en que habia pasado su primera juventud, si bien más triste por faltarle la luz de la esperanza; presa su imaginacion de una decrepitud prematura, y declinando rápidamente su talento, produjo sólo cosas insulsas y extrañas á todo buen principio. Falleció á los 46 años de edad.—Este pintor tuvo en su mejor tiempo una manera poderosa, en que se combinaron muy felizmente el sentimiento noble y majestuoso de los Carraccis y la verdad vigorosa del Caravaggio. Firmó muy á menudo con una espada y una L en cruz. Muchas de sus obras se confunden con las del Domenichino.

405.—*Santa Cecilia.*

Alto 1,28. Ancho 1.—Lienzo.

Está la Santa al órgano, cantando loores al Señor. Tiene un corpiño con mangas amarillas y una saya morada. Un ángel asoma la cabeza entre ella y el órgano. En el fondo hay una mesa cubierta con tapete rojo, y sobre ella una mandolina. — Medias figuras de tamaño natural.

STANZIONI (Massimo).—Véase Massimo.

STROZZI (Bernardo), *llamado* il Prete genovese, *y tambien* il Capucino.—*Nació en Génova en* 1581; *murió en Venecia el 3 de Agosto de* 1644. (Escuela genovesa.)

Despues de aprender á pintar con Pietro Sori, se hizo capuchino; pero precisado á dejar el convento donde habia profesado, para sostener á su madre y á su hermana, cuando falleció aquella rehusó volver á revestir el hábito monacal. En castigo de su apostasía fué reducido á estrecha prision, que duró largos años; y habiendo logrado evadirse, huyó á Venecia vestido de clérigo, y allí continuó con el mismo disfraz, sirviendo á aquella república en várias obras, ya como pintor, ya como ingeniero. Murió á los 63 años de edad y fué sepultado en Santa Fosca.—Dejó Strozzi obras notables al fresco en las iglesias y palacios de Génova, y buenos cuadros al óleo en Novi, Voltri y Venecia.—Es reputado muy hábil pintor naturalista.

406.—*La Verónica con el santo sudario.*

Alto 1,68. Ancho 1,18.—Lienzo.

Sentada en una balaustrada, extiende con ambas manos el lienzo en que está estampado el divino rostro del Redentor. Su traje es corpiño de terciopelo granate, falda de brocado y manto de terciopelo verde, que rodea todo su cuerpo.—Figura entera de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.; malamente atribuido á Velazquez en el respectivo Prontuario.

THEOTOCOPULI (Domenico).—Véase Greco.

TIEPOLO (Giovan Batista).—*Nació en Venecia en* 1693; *murió en Madrid el* 27 *de Marzo de* 1770. (Escuela veneciana.)

Fué discípulo de Gregorio Lazzarini, reputado como el mejor pintor de Venecia en aquel tiempo. A los 16 años comenzó á dar muestras de gran facilidad é inventiva, y desde aquella temprana edad tuvo encargos que desempeñó haciendo gala de su precoz fantasía. En el museo Brera, de Milan, hay un cuadro de la Vírgen en su gloria y tres santas religiosas al pié, que caracteriza el elegante estilo de este pintor en el más brillante período de su carrera. La fama que Tiepolo adquirió pintando para muchas iglesias y palacios de Italia, cundió en breve por toda Europa, y Cárlos III, deseoso de tener obras de su pincel en el Palacio nuevo de Madrid, le llamó para decorar algunas de sus bóvedas. Vino el maestro veneciano á la córte de España, ya septuagenario, el año de 1763. A pesar de su senectud, conservaba gran brío y fecundidad, y en el espacio de siete años pintó en dicho palacio la bóveda del salon de Guardias, la de la antecámara del cuarto que era entónces del Rey, en que representó la monarquía española con Apolo y otras deidades; la del salon llamado de Reinos, que es su obra más celebrada, y las dos sobrepuertas del mismo; y para el convento de San Pascual de Aranjuez, el cuadro principal del altar mayor, y los de la Concepcion, San José, San Francisco, San Cárlos, San Antonio de Padua y San Pedro Alcántara, que se colocaron en los demas retablos de aquella iglesia. El desaire que sufrió viéndose pospuesto á otros profesores en la colocacion de estas últimas obras, y una aguda enfermedad que le sobrevino, le ocasionaron la muerte. Fué enterrado en la parroquia de San Martin de Madrid.—Este artista, dotado por la naturaleza de sorprendentes recursos técnicos y de una fantasía poderosa, hubiera emulado con Pablo Veronés á haber nacido dos siglos ántes. Su estilo, lleno de peligros para los que se propongan imitarle, lleva el sello del genio á despecho de la extrañeza que le caracteriza.—Grabó al agua fuerte algunas de sus composiciones.

407.—*La Concepcion.*

Alto 2,79. Ancho 1,52.—Lienzo.

Tiene la Inmaculada á sus piés el globo con la serpiente que muerde la manzana, y como atributos una palma, un espejo y otros objetos referentes á las advocaciones de la letanía de Nuestra Señora. Rodéanla ángeles y serafines, y en lo alto se ve al Espíritu Santo en forma de paloma.—Figuras de tamaño natural.

Pintó Tiepolo este cuadro para uno de los altares de la iglesia del convento de San Pascual de Aranjuez, iglesia enriquecida con otras várias obras de su mano; pero ni ésta ni las demas subsistieron largo tiempo en los lugares para donde habian sido ejecutadas. En vida del mismo autor tuvieron que ceder el puesto á otros cuadros; desaire que muy poderosamente contribuyó á acelerar su muerte. La Concepcion fué trasladada de su altar al claustro alto del monasterio. No podemos fijar la época en que fué traida á Madrid. —Grabada al agua fuerte por su mismo autor.

408.—*La Eucaristía.*—(*Fragmento.*)

Alto 1,79. Ancho 1,77.—Lienzo.

Un ángel mancebo tiene en las manos una custodia rodeada de resplandores. Este fragmento comprende sólo la parte superior de un cuadro. Representaba el lienzo una de las apariciones con que solia favorecer Dios al santo franciscano Pascual Baylon, tan devoto desde su más tierna edad de la Santísima Eucaristía. Refiérese en su vida que siendo un humilde pastorcillo, demostró tal amor á aquel sagrado misterio, que para tener el consuelo de adorarlo continuamente, se puso al servicio de un ganadero cuyos rebaños pastaban en un campo cercano á las ciudades de Elche y Monforte, y desde el cual gozaba la vista de dos famosos santuarios, uno de ellos el de Santa María Lauretana, de religiosos franciscanos descalzos. Recogíase el niño Pascual de noche en su pórtico para lograr la dicha de oir allí, á la mañana, la primera misa; y tanto creció su devocion, que áun rodeado de sus corderos y arrodillado sobre los terrones, volaba en espíritu al templo siempre que la campana anunciaba la celebracion del santo sacrificio. El Dios que se complace en habitar con los hijos de los hombres, le recompensó aquel ardiente amor, y repetidas veces en el campo mismo, entre refulgentes nubes, le mostró por mano de sus ángeles la custodia en que se encerraba su sagrado cuerpo.—Figura de tamaño natural.

El cuadro de que procede este fragmento fué ejecutado para el altar mayor del convento de San Pascual de Aranjuez. Ignoramos el paradero de al

parte restante, en que estaba representado el Santo, arrodillado ante la celestial aparicion, si bien ya revestido del hábito franciscano.— Grabado al agua fuerte por el autor.

409.—*El carro de Vénus.*

Alto 0,86. Ancho 0,62.—Lienzo.

Está la diosa del amor en su carro, tirado por palomas, y á su lado Cupido acariciándola. Sobre algunos grupos de nubes hay otras figuras mitológicas.—*Boceto para un techo.*

TINTORETTO (JACOPO ROBUSTI, *llamado* IL).—*Nació en Venecia el año* 1512; *murió en* 1594. (Escuela veneciana.)

Era hijo de un tintorero (*tintore*), y del oficio de su padre le vino el nombre comun diminutivo que hizo inmortal con sus pinceles. Puede decirse que el Tintoretto no tuvo maestro, porque los escasos dias que permaneció en el estudio del Tiziano no constituyen, en rigor, aprendizaje. El gran pintor de Cárlos V despidió á su pupilo á los diez dias de haberle recibido, sin decirle la causa; biógrafos poco condescendientes con las debilidades de los grandes hombres, aseguran que tuvo envidia el Vecellio del prematuro talento de su alumno por unos dibujos que ejecutó en su misma casa; pero lo cierto es que aquella repulsa no desanimó al jóven Robusti, el cual, sacando fuerzas de su mismo desamparo, se dedicó con tanta fe y tanto brío á estudiar y progresar, que muy en breve se puso en aptitud de aceptar encargos y de adquirir renombre. Compró vaciados del antiguo y de las obras que ejecutaba Miguel Ángel; consagraba el dia á pintar, y la noche á copiar aquellos yesos; y propúsose por modelos al Buonarotti y al Tiziano, á aquél en el dibujo y á éste en el colorido, consignando su propósito como una máxima, que escribió en la pared de su estudio para tenerla siempre presente, de esta manera: *Il disegno di Michelangelo ed il colorito di Tiziano.* Deseoso de tener ocasiones en que darse á conocer y granjear reputacion, admitió muchas veces encargos que no le valian más que lo que él gastaba para ejecutarlos; sistema que llevaban muy á mal los pintores ya acreditados, á quienes de este modo quitaba las obras. A él, sin embargo, le produjo buenos resultados, porque le proporcionó el conocimiento y trato de personajes de gran cuenta y el verse rival del mismo Tiziano en la aceptacion pública ántes de cumplir 40 años. El famoso *Miracolo dello Schiavo,* que se conserva en la academia de Venecia y se considera como el *capo d'opera* del Tintoretto, es obra que produjo á la edad de 37 años. Ejecutó este cuadro para la *Scuola di San Marco,* con otros tres, reputados tambien muy excelentes, y que áun perseveran en el edificio para donde fueron pintados. De estos cuadros de-

cia Pietro da Cortona que si él viviera en Venecia, no dejaria pasar un solo dia de fiesta sin ir á contemplarlos. Pintó asimismo Tintoretto otras obras no ménos celebradas para la *Scuola di San Rocco*, entre ellas la *Crucifixion*, que grabó Agostino Carracci en 1589. El *Miracolo dello Schiavo*, esta *Crucifixion* y las *Bodas de Caná*, que hizo para los *PP. Crociferi*, y que hoy se admira en la iglesia de *Santa Maria della Salute*, son las únicas producciones que firmó el Robusti.

Divulgada la fama de este artista, y deseoso el Senado de Venecia de tener obras suyas, le invitó á que ejecutase para el salon llamado *del Maggior Consiglio* la historia del emperador Federico recibiendo la corona de mano del papa Adriano. Tanto agradó su cuadro, que en seguida le encargaron que pintase, á competencia con Pablo Veronés, la excomunion fulminada contra aquel mismo emperador por el pontífice Alejandro III. Otra celebrada obra llevó á cabo para la sala llamada del Escrutinio; pero desgraciadamente pereció en el incendio de 1577 con las pinturas arriba citadas. Despues de este deplorable acontecimiento, se enriqueció el palacio ducal con gran número de obras de tan insigne maestro; la referida sala del Gran Consejo, la citada del Escrutinio, la llamada de las Cuatro Puertas, la del Ante-colegio, la del Colegio, la del Senado, la cámara de la capilla, el vestíbulo cuadrado y la cámara de los Estucos, fueron decorados, andando el tiempo, con admiradas creaciones suyas, entre las que merecen particularmente citarse la *Conquista de Zara* y la gran tela del *Paradiso*, cuyo boceto existe en este R. Museo.—Era el Robusti hombre de ordenadas costumbres, aunque fastuoso en las ocasiones convenientes; fué su principal pasion el arte, á tal punto, que para poder prodigar las obras de su ingenio, se ofreció repetidas veces á pintar de balde; multiplicó prodigiosamente sus creaciones al óleo y al fresco en los palacios, casas y templos de su ciudad natal y de otras poblaciones, y su extraordinaria fecundidad, no ménos que su desinteres, que le atraia los más lucrativos encargos, fué causa de la malevolencia que toda la vida le demostró el Tiziano, no poco envidioso y avaro en sus últimos años. Pintaba el Tintoretto con extraordinaria presteza; en alguna ocasion venció á sus émulos presentando concluidas sus obras en el breve espacio concedido á todos para ejecutar los bocetos. Era hombre reflexivo y de carácter noble y franco, enemigo de cábalas y dispuesto siempre á perdonar las ofensas sin solicitar la reconciliacion con actos depresivos del propio decoro. Distínguenle, como pintor al óleo, un colorido lleno de frescura y vigor, composiciones llenas de nervio y fuga, y una asombrosa fecundidad para variar los caractéres y expresiones. Murió en Venecia á la edad de 82 años.—Dejó un hijo, que falleció el año de 1637, y una hija, Marietta, excelente pintora de retratos, que dejó de existir ántes que su padre (en 1590), á los 30 años de edad.

410.—*Batalla de mar y tierra.*

Alto 1,86. Ancho 3,07.—Lienzo.

Figuran en la sangrienta refriega, á juzgar por los trajes de los combatientes, turcos y venecianos. A la de-

recha se ve una barca, en la cual un turco, en pié, atraviesa de una lanzada el cuerpo de un soldado que quiere subir á ella. Al otro lado, en otra barca medio volcada por un vaiven, se ve una hermosa dama ricamente ataviada, pero descompuesta y con el pecho descubierto, sostenida por un marinero medio desnudo y un soldado armado. Un personaje jóven y lujosamente vestido, que parece ser el raptor de la bella, tiene cogida una extremidad del rico paño que la cubria; y un turco á su lado dispara un dardo hácia el peloton de combatientes que ocupa la orilla. En el fondo se ve la costa, donde se traba una encarnizada pelea, y se divisan varios jinetes medio sumergidos en las ondas.—Figuras de tamaño natural.

411.—*Retrato del general veneciano Sebastian Veniero.*

Alto 0,82. Ancho 0,67.—Lienzo.

Tiene la cabeza descubierta y calva la frente; su cabello es blanco, lo mismo que su barba, que es escasa. Representa unos 65 años de edad. Lleva armadura de acero bruñido con filetes dorados; encima una sobrevesta color de granate. El yelmo descansa sobre un pedestal, y tiene en la diestra como un baston de mando, de hierro y estriado, y dos astas de lanza junto al yelmo. —Busto de tamaño natural.

El nombre del personaje está escrito en una especie de tarjeton al pié del cuadro.

F. L.

412.—*Retrato de hombre.*

Alto 1,03. Ancho 0,76.—Lienzo.

Barba y cabello castaños, frente espaciosa; traje negro, con cadena de oro al cuello, vueltas blancas, y guantes en la mano derecha.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

C. N.—F. L.

413.—*El bautismo del Señor.*

Alto 1,37. Ancho 1,05.—Lienzo.

«Por este tiempo vino Jesus de Galilea al Jordan en busca de Juan, para ser de él bautizado. Juan, empero, se resistia á ello, diciendo: ¿Yo debo ser bautizado de tí, y tú vienes á mí? A lo cual respondió Jesus, diciendo: Déjame hacer ahora, que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia. Juan entónces condescendió con él. Bautizado pues Jesus, al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos y vió bajar al Espíritu de Dios á manera de paloma, y posar sobre él. Y oyóse una voz del cielo que decia: Este es mi querido Hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia.» (San Mat., iii.)

Al lado de una de las fuentes del Jordan, rio que baja desde el último término hasta el primer plano del cuadro, formando pintorescas cascadas, está san Juan, subido en la orilla y apoyado á una peña, vertiendo el agua sobre la cabeza de Cristo, el cual la recibe humildemente, metido en el rio hasta media pierna, cubriendo parte de su cuerpo un ropaje carmesí. El fondo representa las orillas del rio, con arboledas, azuladas montañas en lontananza, y celaje á ráfagas. En la parte superior aparece el Espíritu Santo, tal como lo describe el sagrado texto.

414.—*Retrato de un senador veneciano.*

Alto 0,77. Ancho 0,63.—Lienzo.

Representa unos 70 años de edad; fisonomía grave, barba blanca, cabello corto y escaso, cejas pobladas, color encendido. Está vuelto hácia su derecha, mirando al espectador. Lleva toga de terciopelo color de granate, forrada de arminios. Tiene la mano izquierda al pecho.—Busto de tamaño natural.

415.—*La purificacion del botin de vírgenes madianitas.*

Alto 2,95. Ancho 1,81.—Lienzo.—(Forma ovalada.)

«Dijo el Señor á Moisés: Haced el inventario de lo que se ha apresado (en la guerra hecha á los madianitas), desde el hombre hasta la bestia, tú y Eleazar y los príncipes del pueblo..... y de la parte de los que combatieron..... separarás para el Señor, de cada quinientas cabezas, una, tanto de las personas como de bueyes, asnos y ovejas; y las darás á Eleazar, sacerdote, porque son las primicias del Señor..... y se purificará todo el botin, ropas, vasos, y cualquier utensilio..... y todo lo que puede pasar por el fuego, con fuego será purificado; *mas lo que no puede aguantar el fuego, se santificará con el agua de expiacion.* Lavaréis vuestros vestidos el dia séptimo, y despues de purificados, moraréis en el campamento..... Y se halló que el botin era de 670.000 ovejas..... y de 32.000 *personas vírgenes del sexo femenino.....* De lo cual fué dada la mitad á los que se hallaron en el combate..... y *de las* 16.000 (*vírgenes*) *tocaron al Señor treinta y dos almas.*» (*Números*, cap. XXXI.)

El cuadro, pues, parece representar la purificacion de las treinta y dos vírgenes madianitas que constituian las primicias del Señor, tomando pié sin duda el Tintoretto de este pasaje bíblico para hacer alarde de su ciencia del desnudo en un cuadro de hermosas doncellas en cueros; pero dejando en cierta oscuridad el asunto por dar demasiado valor á la idea estética á costa de la idea religiosa (achaque habitual en los grandes artistas del Renacimiento acá). Como seguro indicio del pasaje que en realidad debia expresar, puso á lo léjos al legislador hebreo arrodillado en el monte, recibiendo del Señor la ley sobre el botin. Agrupadas en la márgen del Jordan, una de las madianitas baja al rio, llevando al brazo un cesto; otra saca agua con un caldero, otras dos retuercen un lienzo ya

lavado y purificado. En la parte alta desempeñan otras análogas faenas, vaciando una artesa en un gran cubo, y sacando la ropa purificada para cumplir con el mandato de Moisés.

Trajo Velazquez este cuadro á España para el Rey Felipe IV, y sábese que lo compró en Venecia durante su segundo viaje á Italia. Pero la significacion que desde entónces se le ha venido atribuyendo nos parece equivocada. Palomino y Cean le designan por *los Hijos de Israel cogiendo el maná*. Por último, en el inventario de cuadros del R. Alc. y Pal. de Madrid, formado en tiempo de Cárlos II, figura bajo el título de *Ninfas y un baño* (sic), colocado en las *Bóvedas del Tiziano;* y en el Invent. de la Colec. de Cárlos III en el R. sitio de San Ildef., se le designó como procedente de la de doña Isabel Farnesio y ocupando la llamada *Galería de los Ídolos*, con esta singular descripcion: *Moisés en lo alto del monte, y abajo várias mujeres en accion de sacar agua con calderos.*—Su forma revela que fué pintado para el techo de un gabinete.

416.—*Alegoría.*

Alto 2,07. Ancho 1,40.—Lienzo.

Una diosa, revestida de majestuosos paños, con casco y armadura de oro, baja rodeada de resplandores y nubes, trayendo en una mano el cuerno de Amaltea rebosando espigas, y en la otra el caduceo de Mercurio. A su lado se ve, en el aire, el escudo con la cabeza de Medusa y una lanza. Debajo, en actitud de amedrentada, una mujer hermosa y desnuda tiene á sus piés otras tres figuras, que rápidamente descienden, agitando el viento sus paños, y ostentando una de ellas una bolsa y una llave, y otra un ramo de oliva y un puñal. La tercera no tiene atributo alguno. Vénus, madre del amor y del vicio, ahuyentada por Minerva, diosa de la sabiduría y de la prosperidad agrícola y comercial, se representa á primera vista como asunto de esta alegoría; pero no debemos ocultar que no tienen muy fácil explicacion en el grupo á que preside la deidad vencida, las figuras que al parecer personifican el hurto y la traicion.—Figuras de tamaño natural.

Todo en esta obra indica que debió ser ejecutada para decorar el techo de algun camarin.—Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. Pieza de la mesa de Trucos.

417.—*Retrato de un prelado.*

Alto 0,71. Ancho 0,54.—Lienzo.

Fisonomía grave y agradable, representando unos 40 años de edad. Tez morena, barba rubia oscura, larga, lacia y partida; nariz un tanto prolongada, ojos azules oscuros. Tiene el birrete algo echado hácia atras, descubriendo toda la frente. En el fondo del cuadro se lee el nombre de este personaje, PETRUS ARCHIEPISCOPUS.—Busto de tamaño natural.

Colec. de la Reina doña Isabel Farnesio, R. Pal. de San Ildef., donde se atribuia á Tiziano. Pieza de la *Chimenea*, inmediata á la antecámara del Rey.

418.— *Retrato de un jesuita.*

Alto 0,50. Ancho 0,43.—Lienzo.

Color moreno, barba y cabello negros, con algunas canas, nariz y lábios gruesos; facciones comunes y mirada grave y penetrante; edad, como unos 35 años.—Busto de tamaño natural.

419.—*Retrato de hombre.*

Alto 1,04. Ancho 0,77.—Lienzo.

Está vuelto hácia su derecha, vestido con ropa negra, la cabeza cubierta con una gorra ó birrete. Color cetrino, barba entrecana cortada en redondo; boca algo sumida; postura digna, la mano izquierda al pecho; edad, unos 60 años. Su traje es parecido al de los secretarios del Senado de Venecia.—Media figura de tamaño natural.

420.—*Retrato de señora.*

Alto 0,61. Ancho 0,55.—Lienzo.

Tez blanca, cara redonda, cabello rubio levantado;

gesto apacible y gracioso. Está vuelta hácia la izquierda del espectador, con una rosa en la mano derecha. Representa unos 30 años de edad. Lleva un traje de escote bajo, que deja el pecho desnudo; camiseta de batista plegada, justillo verde, abierto por delante y sujeto al hombro por medio de un lazo con pedrería; sobre la espalda un pañizuelo de encaje, y en el pecho una hoja verde. —Busto de tamaño natural.

421.—*Retrato de hombre, armado; quizá de algun general español.*

Alto 0,68. Ancho 0,56.—Lienzo.

Representa unos 35 años de edad; rostro agradable, carnes regulares, cabello negro corto, barba castaña oscura y bigote levantado. Viste una coraza de cuello alto, ricamente damasquinada, de bruñido acero y listas de oro, cota de malla debajo, cuello y puños lechugados, banda roja al pecho, y sobre ella la mano derecha; y lleva un lazo de lo mismo en el brazo.—Busto de tamaño natural.

422.—*La castidad de Joseph.*

Alto 0,58. Ancho 0,44.—Lienzo.

«Conducido Joseph á Egipto, le compró Putifar, eunuco de Faraon; halló gracia en los ojos de su amo, y puesto por él al frente de todo, gobernaba la casa confiada á su cuidado, y todos los bienes que se le habian entregado. Joseph era de rostro hermoso y de gallarda presencia, y su señora puso los ojos en él y le declaró su deshonesto pensamiento. ¿Cómo puedo yo cometer semejante maldad y pecar contra mi Dios? le respondió el casto mancebo. Pero todos los dias continuaba la lasciva mujer molestándole, y sucedió que en una ocasion, entrando Joseph en casa de Putifar, se puso á despachar

ciertos asuntos á solas, y ella le asió de la orla de su capa y le estrechó para que accediese á su deseo. Entónces Joseph, dejándole la capa en las manos, huyó, y salióse fuera de la casa.» (*Génes.*, cap. XXXIX.)

Ha representado el autor á la mujer de Putifar tendida en su lecho, bajo un magnífico pabellon carmesí, toda desnuda, con una gargantilla de perlas, tirando del manto ó capa de Joseph, el cual hurta el cuerpo, escandalizado de su liviandad.—Boceto para un friso.

El autor del curioso libro *Della pittura veneziana*, hablando de este y otros frisos, observa la impropiedad de haber aplicado al ornato de una iglesia unos asuntos expresados de una manera que casi podria llamarse licenciosa; pero tambien hace notar la imposibilidad de que tratase de otro modo tan peligrosos asuntos un maestro dotado de tan grande y ardorosa imaginacion.—Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.

423.—*Visita de la reina de Sabá á Salomon.*

Alto 0,58. Ancho 2,05.—Lienzo.

Habiendo llegado Salomon á sobrepujar á todos los reyes de la tierra en riquezas y sabiduría, todo el mundo deseaba verle y oir las sentencias que Dios le inspiraba. Todos asimismo le enviaban presentes cada año, y así logró, como dice la Sagrada Escritura, «que fuese tan abundante en Jerusalen la plata como las piedras, y tan comun el cedro como los cabrahigos que nacen en las campiñas.»

Tambien la reina de Sabá, oida su fama, «vino en el nombre del Señor á hacer prueba de él con várias cuestiones oscuras; y entrando en Jerusalen con gran pompa de acompañamiento y de riquezas, con camellos cargados de aromas y de oro sin cuento, y de piedras preciosas, fué á ver al rey Salomon, y propúsole todas las cuestiones que traia meditadas en su corazon. Y satisfizo Salomon á todas sus preguntas; no hubo cosa que fuese oscura para el Rey y á la cual no respondiese. Vien-

do pues la reina de Sabá toda la sabiduría de Salomon, y la casa que habia edificado, y la manera con que era servida su mesa..... y las várias clases de los ministros, y los coperos, y los holocaustos que ofrecia al Señor, se quedó atónita», etc. (III, *Reyes*, cap. x.)

Está la reina de Sabá sentada en presencia del monarca hebreo, con una de sus damas al lado y otras á su espalda á una distancia respetuosa. Salomon desde su trono escucha con interes las cuestiones que ella le propone. A la izquierda del Rey, al pié del trono, está un soldado armado, y á la derecha un ministro anciano. Fondo, arquitectura.—Boceto para un friso de una iglesia de Venecia.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III en el mismo R. sitio. Casa de Alhajas. Atribuido al Greco en el respectivo Inventario.

424.—*La casta Susana.*

Alto 0,58. Ancho 1,16.—Lienzo.

Está la hermosa judía sentada, acabando de salir del baño, y uno de los jueces ancianos le pone atrevidamente la mano en el pecho, miéntras el otro se presenta delante de ella como viniendo por otro lado del jardin.—Boceto para un friso. (Véase la nota al cuadro 422.)

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Pieza última del cuarto bajo. Erróneamente atribuido al Greco.

425.—*Moisés sacado del Nilo.*

Alto 0,56. Ancho 1,19.—Lienzo.

(Véase el pasaje histórico bajo el núm. 165.)

La primera egipcia tiene en su regazo al futuro legislador del pueblo hebreo; una de sus damas, asiéndose al tronco de un árbol, se inclina para suministrar á Termutis una taza con agua, y otra en pié, al lado opuesto,

examina la cesta en que venía metido el niño Moisés.—Boceto.

Colec. de la Reina doña Isabel Farnesio, Pal. de la Granja.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Pieza segunda del cuarto bajo. Atribuido al Greco.

426.—*Esther en presencia de Assuero.*

Alto 0,59. Ancho 2,03.—Lienzo.

El rey Assuero, que imperó desde la India hasta la Etiopía sobre ciento veintisiete provincias, repudió á la reina Vasthi porque no quiso ésta, en un gran convite dado por el Rey al pueblo entero de Susan, obedecer la órden que le envió de comparecer ante su presencia para que contemplasen su belleza el pueblo y los magnates allí congregados. Enviáronse á todas las provincias comisionados que escogieran doncellas vírgenes y de buen parecer y las trajesen al harem del palacio de Susan, entregándolas al cuidado del eunuco Egeo, superintendente y guarda de las mujeres de Assuero, con objeto de que la que entre todas fuese más del agrado de éste, subiese al tálamo y al trono en lugar de la repudiada Vasthi. Entre las doncellas conducidas de esta manera á Susan, pareció la más bella de todas al eunuco Egeo la judía Esther; y al acercarse el dia en que debia ser presentada, él la adornó de la manera que juzgó más conveniente para que su extremada belleza cautivase al Monarca. «Fué, pues, conducida á la cámara del rey Assuero el mes décimo, llamado Tebeth, el séptimo año de su reinado; y el rey quedó prendado de ella más que de todas las otras mujeres, y cayóle en gracia, y obtuvo su favor sobre todas las demas, y púsole en la cabeza la corona real, declarándola reina en lugar de Vasthi.» (Esther, capítulos I y II.)

La hermosa hebrea está prosternada ante el rey As-

suero, que ocupa su trono y hace ademan de tocarla con su cetro. Una de las doncellas destinadas á la comitiva de Esther tiene cogida la larga cola de su manto. Otras se ven en el fondo.—Boceto de un friso pintado por Tintoretto en una iglesia de Venecia.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. sitio. Casa de Alhajas. Atribuido al Greco en el Invent. respectivo.

427.—*Judith y Holoférnes.*

Alto 0,58. Ancho 1,19.—Lienzo.

(Véase el pasaje representado, en el texto que precede á la descripcion del cuadro núm. 436.)

Duerme profundamente el general asirio en su magnífico lecho, bajo pabellon de raso con fleco de oro. La matrona hebrea levanta con la mano izquierda el cortinaje, teniendo en la diestra el acero. Detras está la doncella de Judith con el saco, dispuesta á recibir la cabeza de Holoférnes.—Boceto.

428.—*El Paraíso.*

Alto 1,68. Ancho 3,41.—Lienzo.

Ocupa el Padre Eterno la parte más alta del cuadro, flotando en un vapor luminoso, con ambos brazos extendidos sobre Jesucristo y la Vírgen, que están debajo; el Verbo está sentado, con el mundo en la mano izquierda, y á su lado un ángel sostiene una balanza; y María arrodillada, con otro ángel que presenta un lirio. Un grupo de serafines sirve de base á María y á su divino Hijo, y á sus piés se desarrollan, formando como escuadrones ó falanjes, las diferentes jerarquías de los bienaventurados, destacadas unas de otras sobre un fondo luminoso, en que se divisan, como sumergidas en una atmósfera de gloria, otras cien falanjes ó coros de ángeles,

serafines, y santos del antiguo y nuevo Testamento. En la parte inferior asoma su convexa corteza el globo terrestre, con la verdosa masa de sus aguas agitada formando olas.

Este cuadro es un boceto del famoso lienzo del *Paradiso*, que en los últimos años de su vida ejecutó el Tintoretto para el Salon *del gran Consiglio* en el palacio ducal de Venecia. Los condes de Bevilacqua, de Verona, poseian otro de los estudios que hizo el gran artista para aquella obra colosal. El presente fué comprado por Velazquez en la misma Venecia para el Rey don Felipe IV, durante su segundo viaje á Italia. No sabemos dónde fué colgado, pero sí consta que en el año 1686 se hallaba en el R. Alc. de Madrid, con otras pinturas sin colocacion, en el *Obrador del cuarto del Príncipe.*

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. Cuarto del Infante D. Luis. Figura en el respectivo Invent. entre las *pinturas apeadas* (sic).

F. L.

429.—*Retrato de hombre.*

Alto 1,04. Ancho 0,76.—Lienzo.

Fisonomía perspicaz, cara delgada, cabello negro corto, barba escasa y castaña; edad, como unos 25 años. Está vuelto hácia su izquierda, su mano derecha descansa en el cinturon, y en la izquierda tiene como un papel doblado. Traje negro, cuello liso.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

430.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,54. Ancho 0,43.—Lienzo.

Fisonomía vulgar, color moreno encendido, poca barba, cabello corto, entrecano; boca prominente; edad, como unos 50 años. Tiene una toga de seda de color apizarrado, con el cuello vuelto.—Busto de tamaño natural.

431.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,54. Ancho 0,43.—Lienzo.

Demuestra unos 35 años de edad. Tiene la barba y el cabello negros; color moreno encendido; toga cenicienta de seda, con el cuello vuelto.—Busto de tamaño natural.

432.—*Retrato de una jóven veneciana.*

Alto 0,65. Ancho 0,51.—Lienzo.

Fisonomía vulgar, pero agraciada; cara redonda, formas abultadas, ojos oscuros, cabello castaño claro levantado; representa unos 24 años de edad. Lleva un vistoso sobretodo de raso carmesí con mangas amarillas, de cuello alto, con botones, forrado de raso verde pespunteado, y se descubre con ambas manos el pecho, dejando ver el cuerpo interior del vestido, de escote bajo, la camiseta orlada de rico encaje, y un collar de gruesas perlas.—Busto de estudio, de tamaño natural.

Este modelo, y los retratados bajo los números 420, 440, 441, 442 y 444, parecen todos de la misma familia. Tambien ofrecen bastante semejanza con ellos la figura que representa á la diosa Vénus en la alegoría núm. 416, y el retrato de Marietta Tintoretta, hija de Jacopo Robusti, que publicó Ridolfi en sus *Vidas de ilustres pintores*, etc. Por último, en el museo de Dresde, bajo el núm. 210, hay un retrato, atribuido á Tiziano, que tiene con éstos grande analogía.

F. L.

433.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,50. Ancho 0,39.—Lienzo.

Reproduccion del núm. 439.

434.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,83. Ancho 0,40.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad; fisonomía algo vulgar, color animado, ojos vivos, cabello rizado y barba castaña; vestido de negro, con un gaban forrado de piel oscura; la mano derecha al pecho, como asiendo una cadena, y el cuerpo vuelto hácia la izquierda del espectador.—Busto de tamaño natural.

435.—*La muerte de Holoférnes.*

Alto 1,98. Ancho 3,25.—Lienzo.

(Véase el pasaje histórico en el núm. 436.)

Judith acaba de cortar la cabeza al general asirio, cuyo cadáver yace tendido en el lecho en su tienda de campaña, y con la mano izquierda se la entrega á la criada, que la recibe para meterla en el saco que llevaba preparado. Ilumina la terrible escena una lámpara que pende del pabellon, y por la derecha, en el fondo, se descubre el campamento con las tiendas en que duermen los soldados del ejército de Holoférnes, miéntras pacen sueltos los caballos á la escasa luz de los astros.—Figuras de tamaño natural.

Adornaba en tiempo de Cárlos II el *Salon de los Espejos* del Real palacio de Madrid.

436.—*Judith y Holoférnes.*

Alto 1,88. Ancho 2,51.—Lienzo.

Movida la hermosa matrona hebrea de inspiracion divina, resuelve dirigirse sola, con una de sus doncellas, al real de los asirios que tenian cercada á Bethulia, y dar allí la muerte por su propia mano á su general Holoférnes. Preséntase á éste ataviada con sus más hermosas joyas, y despues de haber cautivado su corazon con su belleza y con la falsa esperanza de que Dios haria que los israelitas se rindiesen á su poder, acepta un convite con que quiere agasajarla el guerrero. «A los cuatro dias celebró Holoférnes una cena con sus domésticos, y dijo á Vagao, su eunuco: Anda y persuade á esa hebrea que de su voluntad se resuelva á cohabitar conmigo; porque es cosa vergonzosa entre asirios que una mujer se burle de un hombre, logrando salir libre de sus manos. Entónces Vagao fué adonde estaba Judith, y le dijo: No tengas reparo, oh hermosa dama, de venir á casa de mi señor, para ser honrada de él y comer en su compañía, y beber vino y alegrarte. Respondióle Judith: ¿Quién soy yo para que ose contradecir á mi se-

ñor? Haré todo lo que él guste y mejor le parezca, y cuanto sea de su agrado..... Levantóse pues, y adornándose con todas sus galas, entró á presentarse delante de él. Conmovióse el corazon de Holoférnes, porque ardia en deseos de poseerla, y díjole: Bebe ahora y ponte á comer alegremente, porque me has caido en gracia..... Por su causa rebosaba Holoférnes de contento, y bebió vino sin medida, más de lo que nunca en su vida habia bebido. Haciéndose ya tarde, retiráronse prontamente los criados de Holoférnes..... y Vagao cerró la puerta de la cámara y se fué..... Quedó pues Judith sola..... Y Holoférnes estaba tendido en la cama, durmiendo profundamente á causa de su extraordinaria embriaguez. Entónces dijo Judith á su doncella que estuviese fuera en observacion á la puerta de la cámara. Y púsose en pié delante de la cama, y orando con lágrimas y moviendo apénas los labios, dijo: Dame valor, oh Señor Dios de Israel, y favorece en este trance la empresa de mis manos, para que sea por tí ensalzada, como lo tienes prometido, tu ciudad de Jerusalen, y ejecute yo el designio que he formado, contando con tu asistencia para llevarle á cabo. Dicho esto, se arrimó al pilar que estaba á la cabecera de la cama de Holoférnes y desató el alfanje que colgaba de él, y habiéndole desenvainado, asió á Holoférnes por los cabellos, y dijo: Señor, Dios mio, dame valor en este momento; y dióle dos golpes en la cerviz y cortóle la cabeza, y desprendiendo de los pilares el cortinaje, volcó al suelo su cadáver hecho un tronco. De allí á poco salió, y entregó la cabeza de Holoférnes á su criada, mandándole que la metiese en un talego.» (Judith, capítulos xii y xiii.)

Tintoretto, como casi todos los pintores que han tratado este asunto, ha representado en un solo lugar las dos acciones de cortar Judith la cabeza de Holoférnes y

de entregarla á su doncella, que realmente pasaron en lugares distintos. Supónese en el cuadro presente que despues de haber dado muerte al general asirio, la matrona hebrea cubre su cadáver con la ropa del lecho, miéntras la doncella, arrodillada delante de su señora, mete en el saco la cabeza que ésta le ha entregado. Detras se ve una mesa con mantel, para significar la cena en que se embriagó Holoférnes, y sobre ella la armadura del temido general; y más léjos se descubre el campamento asirio.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso del cuarto del Infante don Luis.

437.—*La violencia de Tarquino.*

Alto 1,88. Ancho 2,71.—Lienzo.

Sexto Tarquinio, hijo de Tarquino el Soberbio, rey de Roma, habiéndose enamorado ciegamente de la hermosa Lucrecia, esposa de Lucio Tarquinio Colatino, y viendo que eran inútiles sus ruegos para obtener de la virtuosa matrona que condescendiese con su pasion, determinó violentarla, y lo puso por obra aprovechándose de la ausencia del marido. La casta romana, no pudiendo sobrevivir á su afrenta, despues de hacerla pública y de excitar á sus parientes á la venganza, se quitó la vida por su propia mano.

Sobre el descompuesto lecho, cuyo cortinaje y doradas estatuillas yacen derribados por el suelo en el calor de la lucha, el jóven libertino tiene fuertemente asida á la casta matrona por la garganta y por la ropa, que, hecha girones, descubre sus bellas formas. Cae ella de espaldas sobre el borde del lecho, vencida por el bárbaro forzador, despues de una obstinada resistencia, de la cual dan testimonio, revueltos por el suelo de la estancia, junto á una mesa caida, las galas de Lucrecia, los arreos de

Sexto Tarquinio, flores, un espejo, una mandolina y otros objetos.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja.

438.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,54. Ancho 0,37.—Lienzo.

Es un caballero de fisonomía española y como del tiempo de Felipe III, de rostro agradable y varonil, color blanco, cabello negro, corto; cejas espesas y juntas, perilla y bigote castaños, y un lunar en la mejilla derecha. Lleva armadura de cuello alto y gorguera encañonada, y los brazos cubiertos de malla de acero.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Hasta hoy equivocadamente atribuido al Greco.

439.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,50. Ancho 0,43.—Lienzo.

Representa unos 35 años de edad, color cetrino, encendido en las ojeras; cara delgada; cabello, barba y ojos negros. Traje negro, abrochado hasta el cuello.—Busto de tamaño natural.

440.—*Retrato de una jóven veneciana.*

Alto 0,60. Ancho 0,51.—Lienzo.

Tiene el cuerpo y la cara vueltos hácia la derecha del espectador; fisonomía agraciada, sin gran regularidad de facciones; frescura de carnes, tez blanca, cabello rubio oscuro; edad, como unos 26 años. Lleva un vestido carmesí de escote muy bajo, camiseta con feston de blonda, una ligera gasa sobre los hombros, la mano izquierda sobre el pecho izquierdo, y el derecho desnudo.—Busto de tamaño natural.

441.—*Retrato de mujer.*

Alto 0,61. Ancho 0,55.—Lienzo.

Busto con manos, descubriendo el pecho derecho. Un velo ceniciento cubre su espalda y su corpiño, y lleva un collár de gruesas perlas en dos hilos.

442.—*Retrato de una jóven veneciana.*

Alto 0,77. Ancho 0,65.—Lienzo.

Cotilla carmesí con brafonera amarilla, camiseta ancha y floja, muy escotada, con puntas de encaje; chal color de rosa, anudado al pecho, y gargantilla de perlas. —Busto de tamaño natural.

F. L.

TINTORETTO (Estilo de).

443.—*Retratos de tres caballeros desconocidos.*

Alto 1. Ancho 0,81.—Lienzo.

Uno de ellos, revestido de armadura de hierro, sin yelmo, de color cetrino, enjuto de rostro, con bigote y patilla negros, tiene á su espalda un pajecillo. Los otros dos caballeros, vestidos de color oscuro, tambien descubiertos, tienen la barba entera; el uno es blanco y rubio, el otro moreno y de cabello negro. Todos ellos representan de 30 á 40 años de edad.—Medias figuras de tamaño natural.

444.—*Retrato de una jóven veneciana.*

Alto 0,77. Ancho 0,65.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad; tez blanca, cabello rubio arremangado, cara redonda, fisonomía vulgar, pero agraciada. Lleva cotilla roja, camiseta ancha y suelta, con puntilla de encaje; un chal amarillento sujeto al pe-

cho, y gargantilla de gruesas perlas.—Busto de tamaño natural.

(Véase la noticia puesta al final del núm. 432.)

F. L.

445.—*Jesucristo difunto, adorado por las tres Marías, José de Arimatea y Nicodemus.*

Alto 1,36. Ancho 1,83.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.

Aunque atribuido al Tintoretto, este cuadro recuerda más el estilo de Palma el jóven.

TINTORETTO (Escuela del).

446.—*La Magdalena despojándose de sus galas.*

Alto 1,23. Ancho 0,96.—Lienzo.

Es una jóven veneciana, fresca y vulgar, en que se reproduce el tipo tan repetido por el Tintoretto y por sus discípulos, y áun por los mismos discípulos del Tiziano, segun puede verse en la noticia final al núm. 432. Viene designándose este retrato con el nombre de la Magdalena hace ya mucho tiempo; pero en rigor lo único que en él se ve, es una cortesana de Venecia que se despoja de sus galas y atavíos, sin que haya accidente alguno que denote el propósito de renunciar á la pompa mundana para entregarse á la penitencia. La permanencia de este cuadro en el R. Monast. del Esc., de donde procede, ha podido contribuir á darle aquella piadosa significacion.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

447.—*Retrato de Pablo Contareno, embajador de la república veneciana por los años de* 1580.

Alto 1,17. Ancho 0,91.—Lienzo.

Está representado este personaje de unos 48 años de

edad, vestido con la toga de patricio veneciano, con los guantes en la mano derecha. — Media figura de tamaño natural.

448.—*La Cena.*

Alto 1,72. Ancho 2,37. — Lienzo.

Está representado el sagrado misterio en el momento en que Júdas mete la mano en el plato, puesto delante del Salvador, teniendo éste á san Juan recostado sobre su hombro izquierdo. En primer término, uno de los sirvientes saca el pan de una banasta que hay en el suelo, para colocarlo en la mesa. Detras de él, sobre un banquillo de madera, hay unos vasos de cristal y una servilleta; al lado una hidria, y dos perros jugando.— Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Este cuadro se atribuia al Tintoretto. Evidentemente es su color mucho más sombrío y su toque ménos libre que el de Jacopo Robusti. Refiere el Ridolfi que Antonio Vassilacchi, llamado el Aliense, discípulo de Pablo Veronés é imitador del Tintoretto, pintó para el Rey de España (no expresa si Felipe II ó Felipe III) un cuadro de la *Cena del Salvador con los apóstoles,* «*rapresentata sotto delizziosa loggia, con servi et altri curiosi ornamenti.*» ¿No podria ser el cuadro que nos ocupa el pintado por el Aliense para dicho Rey? El que recuerde la poca exactitud de las descripciones del Ridolfi y su lenguaje enfático y recargado, comprenderá que nada supone contra la identidad de la citada obra la falta de esa *deliciosa galería* (*delizziosa loggia*) en el cuadro de nuestro Museo. La escena pasa en un cenáculo de construccion greco-romana; y tal vez al Ridolfi le pareció muy bella y elegante su arquitectura.— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Luis.

449.—*Retrato de hombre.*

Alto 1,16. Ancho 1,02.—Lienzo.

Vestido de negro, con cuello y puños lechugados. Tiene la mano derecha en una mesa, sobre la cual hay un papel, y la izquierda en el puño de la espada.

TIZIANO VECELLIO, *llamado comunmente* EL TIZIANO. —*Nació en Capo del Cadore, lugar de la orilla del Piave en el territorio veneciano, en* 1477; *murió en Venecia en* 1576. (Escuela veneciana.)

Púsole su padre á la edad de 10 años á aprender la pintura con Sebastiano Zuccati, al cual dejó de allí á poco para estudiar bajo la direccion de Gentile Bellini. Tampoco permaneció mucho tiempo con éste, pues prefirió pasar al estudio de su hermano Giovanni Bellini, pintor más eminente, donde tuvo por condiscípulo al Giorgione, su futuro rival. Apareció por primera vez Tiziano como gran pintor en 1514, en la córte del duque de Ferrara, Alfonso I, para quien ejecutó várias obras muy celebradas, entre ellas el *Baco y Ariadne*, que habia dejado sólo principiado Giovan Bellino y que hoy posee la Galería Nacional de Lóndres. Durante esta primera permanencia en Ferrara, pintó el retrato del Ariosto, quien, en justa correspondencia, consagró al artista el siguiente recuerdo en su *Orlando Furioso :*

Bastiano, Raffael, Tizian ch'onora
Non men Cador che quei Venezia e Urbino (1).

Despues de muerto Giovan Bellino, ó quizá en su edad decrépita, se encargó á Tiziano que terminase las obras que aquel gran maestro habia dejado sin concluir en la sala del *Gran Consiglio* del palacio ducal de Venecia, y tan satisfecho quedó el Senado del modo como lo ejecutó, que le confirió el beneficio llamado de la *Sanseria*, con un crecido sueldo, mediante el cual tenía la obligacion de retratar, con un corto estipendio de aumento, á todos los que, durante su vida, llegasen á ceñir la corona ducal. Desde aquel tiempo empezó el Vecellio la larga serie de sus soberbias creaciones. En 1516 pintó el magnífico cuadro de la *Assunta*, para el altar mayor de la iglesia de *Santa Maria de' Frari* (hoy existente en la academia de Venecia), y en 1528, despues de haber retratado á Francisco I, al dux Andrea Gritti y á otros personajes, aumentó su reputacion con el cuadro de la *Batalla de Cadora* entre venecianos é imperiales, que pintó para la gran sala del Consejo, y con el celebradísimo lienzo de *San Pedro Mártir*, para una capilla de la iglesia de *San Juan y San Pablo*. En 1530, por recomendacion del célebre Pietro Aretino, le invitó el Emperador Cárlos V á que ejecutase su retrato en Bolonia; hízolo, dejando al César muy satisfecho; y de Bolonia, donde se hallaba otra vez en 1532 despues de haber triunfado del Pordenone en Venecia, pasó á Mantua con el duque Federico Gonzaga, para quien desempeñó algunos encargos. En el propio año de 1532 pasó á Asti de órden del Emperador: regresó á Venecia, adonde le llamaban los trabajos que en el palacio ducal habia dejado interrumpidos, y retrató por segunda vez á dicho Emperador, el cual hizo de su habilidad tanto aprecio, que por ningun otro pintor quiso dejarse retratar en Italia. Desde esta época hasta el año de 1535, en que, segun Cean,

(1) Canto XXXIII, estrofa 2.ª

firmó Cárlos V el diploma de conde palatino para su pintor predilecto, éste debió ejecutar algunos de los cuadros de su mejor tiempo que existen en el R. Museo de Madrid. En 1543 tambien el papa Paulo III invitó desde Ferrara al Tiziano para que hiciese su retrato; ejecutólo el grande artista, y volvió á retratarle dos años después, en Roma (1545), introduciendo en el cuadro, que es una de sus más acabadas producciones, al cardenal Farnesio y al duque Octavio, parientes del Pontífice. Refiere el Vasari que, satisfecho Su Santidad, ofreció á Tiziano el cargo del *Piombo*, que habia quedado vacante por fallecimiento de Fra Sebastiano; pero que el pintor rehusó aquel empleo. Miéntras estaba Tiziano en Roma, le visitó Miguel Angel, acompañado del Vasari, en el Belvedere, donde estaba pintando el cuadro de *Danae que recibe la lluvia de oro;* y cuenta el biógrafo florentino que, después de haber elogiado el Buonarotti la obra en presencia del autor, cuando salió de su estudio hizo la censura de ella, y al paso que ponderó su bello colorido y su ejecucion, se dolió de que los pintores venecianos no siguiesen mejor método y se mostrasen tan flojos en los buenos principios del dibujo, añadiendo que «si en el Tiziano se hubiese emparejado la ciencia con las dotes que á la naturaleza debia, ninguno hubiera podido rivalizar con él.»—A principios del 1548 estuvo el Vecellio con el Emperador en Viena, y volvió á visitarle allí en el otoño de 1550, acompañándole en su viaje á Inspruck cinco años despues, durante una de las sesiones del famoso concilio de Trento. Con excepcion de dos cortas expediciones, hechas, una al Friul en 1557, y otra á Cadora en 1565, ya desde entónces el Tiziano cesó del todo en sus correrías; instalado definitivamente en su casa de Venecia, no volvió á salir de ella ni á dejar los pinceles durante el resto de su vida.—Felipe II, que desde ántes de la abdicacion de su padre distinguia ya al grande artista veneciano con su aprecio y sus encargos, escribiéndole de su puño y letra repetidas cartas, de lo cual dan testimonio algunos curiosos legajos del archivo de Simáncas, se declaró su decidido protector despues de la retirada de Cárlos V á Yuste, y el protegido consagró al Monarca español y á no pocos personajes de su córte los más preciados frutos de su ingenio en el largo período que trascurrió desde 1557 á 1576. Al propio tiempo ejecutó bastantes obras para las reinas de Inglaterra y Portugal, para varios magnates italianos y para los edificios públicos de Venecia, que prueban que el hielo de la senectud no habia extinguido la llama de la inspiracion en aquella mente privilegiada. De 82 años pintaba para Felipe II los bellos cuadros de *Diana y Calisto* y *Diana y Acteon*, que conserva la galería Stafford de Lóndres; así en efecto consta de una carta que en 1559 escribia al poderoso Monarca desde Venecia el secretario García Hernandez, y que se conserva en el citado archivo. Y la famosa *Magdalena* que el arte llora perdida, y á la cual se refiere otra carta del mismo García Hernandez, quien la recomienda al Rey como una de las más hermosas producciones del gran maestro, salia de sus pinceles á la edad de 84 años cumplidos! Dos pasajes de la correspondencia de dicho secretario con Felipe II y con uno de los gobernadores de éste en Italia, pintan de una manera acabada al artista cuya biografía trazamos, en sus últimos años: trabajaba con fecundidad inagotable, y se iba haciendo avaro. *Dicen* (*de la Magdalena*) *los que se entienden del arte* (carta del 20 de Noviembre de 1561.—Neg. de Est., leg. núm. 1324, fól. 10), *ques la mejor*

cosa que ha hecho Tiziano.— Para que Tiziano trabaje de buena gana, embíele V. Merced los dineros que tiene para él y los que ha de aver de su entretenimiento, que son 400 escudos de dos años pasados, etc. (Carta de la misma fecha, en el propio leg. y número, fól. 12.) Es muy curiosa la correspondencia á que aludimos, y tambien la que publica en su *Carteggio* el Dr. Gaye, que comprende la noticia casi cabal de las mercedes que al gran pintor hicieron, así el Dux y Señoría de Venecia, como los monarcas y príncipes de su tiempo, principalmente Cárlos V, Felipe II, los marqueses de Mantua y otros. Las cartas del archivo de Simáncas se refieren especialmente á los encargos hechos al Tiziano por los príncipes de la casa de Austria y á las dificultades que á cada paso ocurrian en el percibo de las pensiones que sobre el estado de Milan tenía concedidas; dificultades que el artista deploraba con una amargura hasta servil en muchas ocasiones. Por sus lugartenientes, embajadores y secretarios, estaba el Rey Felipe II al corriente del paso que llevaba en el estudio del pintor la ejecucion de sus pedidos; y ellos solian ser tambien los valedores cerca de los gobernadores y tesoreros para que acudiesen con sus escudos á calmar la ansiedad y las lamentaciones del artista en sus más prosaicos conflictos. Las cartas y documentos dados á luz por Gaye son un precioso complemento de las noticias que nos trasmitieron Vasari y el Ridolfi, no solamente en cuanto á la historia de ciertas obras célebres del Vecellio, sino tambien acerca de los honores y pensiones que éste obtuvo, como el beneficio sobre la renta de la *Sansería* ó aduana de tierra, otorgado por el Colegio de la República despues de la muerte de Giovan Bellini en 1516; la doble pension que le concedió Cárlos V sobre las rentas del estado de Milan, hallándose en Augusta, en Mayo de 1548; la confirmacion que de esta gracia le otorgó Felipe II en Madrid, en Julio de 1571, haciéndola extensiva á su hijo Horacio Vecellio para todos los dias de su vida, etc. Pero es sobre todo de verdadero interes para la historia, no dirémos de los grandes dolores, pero sí de las mortificaciones que pasa el genio en la tierra, áun en la más envidiada eminencia á que puede sublimarle la fortuna, la parte de la precitada correspondencia que se refiere á las lástimas que lloraba el Tiziano para hacerse pagar lo que se le debia por sus obras.—Suponen algunos de sus biógrafos, y entre ellos Palomino y Cean Bermudez, que vino á España; fúndanlo principalmente en haber ejecutado el retrato de la Emperatriz doña Isabel de Portugal, que no salió de la península, y en haberle creado Cárlos V conde palatino en Barcelona; pero la primera razon queda desvanecida con solo considerar que aquel retrato pudo ser copia de otro, como dirémos al ilustrar el cuadro núm. 485, y la segunda se invalida por el irrecusable testimonio de la historia y de la correspondencia epistolar de Tiziano con su íntimo amigo el Aretino. Los que sostienen la venida de Tiziano á España, la colocan, unos entre los años 1532 y 1536, otros entre 1548 y 1553; ahora bien, siendo notorio que Cárlos V salió de la peninsula en 1542 para no volver hasta el año de 1556, nuestra tarea queda reducida á demostrar que no vino Tiziano á España en el período que trascurrió desde 1532 hasta 1542; y como quiera que la citada correspondencia con el Aretino abraza desde 1532 hasta 1543, y en estos once años no menciona más viajes que uno á Inspruck y otro á Viena, resulta probada la falta absoluta de fundamento de aquella aseveracion.—Ralph N. Wor-

num, en su *Catálogo* de la Galería Nacional de Lóndres, dice con razon que para conocer bien al Tiziano hay que estudiarle, primero en Venecia y luégo en Madrid. Con efecto, sólo la reina del Adriático puede ostentar obras de este gran maestro que rivalicen en número y calidad con las que de él posee nuestro R. Museo. Cuando se ha contemplado una y otra vez la *Bacanal* y el cuadro hasta ahora llamado de la *Fecundidad* (números 450 y 451); cuando se le ha saturado á uno la vista de esos tonos llenos de armonía, de verdad y de luz, que fascinan en los lienzos de *Vénus y Adónis*, de la *Danae* y de la *Vénus con el perrillo* (números 455, 458 y 459); cuando se han contemplado con detenimiento los cuarenta y dos cuadros originales de Tiziano que el Real Museo de Madrid encierra, y que son otras tantas joyas que deslustran con su brillantez á todas las otras producciones de los más afamados coloristas italianos y flamencos de los siglos XVI y XVII, es cuando se comprende todo el valor de la incomparable serie de maravillas artísticas creadas para la corona española de la casa de Austria por el poderoso Júpiter de la pintura veneciana (1), y cuando se concibe cómo triunfaria la paleta del Vecellio en las galerías de Madrid, del Escorial, de Aranjuez, el Pardo, la Zarzuela y Balsain, ántes que de ellas saliesen, para dar fama á galerías extranjeras, el famoso lienzo del *Sueño de Antiope* y otros igualmente inimitables. Como imitador de la naturaleza, ó más bien como

Vero fradel carnal de la natura (2),

no hubo quien se le igualase en los retratos, cuyas tintas sanguíneas los hacen rivalizar con sus mismos originales, particularmente los de mujeres y niños, que copió muchas veces el Pusino. Tampoco tuvo quien le compitiese en los países por su frescura y amenidad encantadora, ni en los terciopelos y ricas estofas con que adornaba los retratos de los personajes. Todos convienen en que Tiziano es el príncipe del colorido sobre cuantos pintores ha habido en Europa, y como lo expresa en su poesía, un tanto chabacana, el veneciano Boschini,

..... habia paciencia ogni pittor
De quanti fino ast'hora ghe xè stà,
Perche quando Tician vien menzonà
Tuti hà da dir: mi ghè son servitor.

Falleció en Venecia, á los 99 años de edad, en el de 1576, contaminado de la peste que á la sazon la afligia; y aunque el Senado tenía con tal motivo prohibidos los entierros públicos, fué sepultado con gran pompa y acompañamiento de profesores é ilustres personajes en la *iglesia de' Frari*, en la que se erigió un suntuoso catafalco.—Salió de su escuela una falange de discípulos aventajados: Francisco Vecellio, su hermano; Horacio Vecellio, su hijo; Marco Vecellio, su sobrino; el Tintoretto, Paris Bordone, Palma el viejo, Nadalino de Muzano; y por último, varios flamencos, como Juan Cal-

(1) Denominacion que daba al Tiziano Marco Boschini, en su *Carta del Nav. pitt., Vento primo.*
(2) Marc. Boschini, obr. cit.

car, Barent, Lamberto Zeustris y el grabador Cornelio Coort, que reprodujo al buril parte de sus mejores obras en casa del mismo Tiziano.

450.—*La Bacanal.*

Alto 1,75. Ancho 1,93.—Lienzo.

A la derecha, en primer término, la hermosa Ariadna, ó quizás una mera bacante, como rendida de calor y de cansancio, yace dormida á la orilla de un arroyo de vino, toda desnuda y suelto el rubio cabello, teniendo en la mano izquierda un cráter y á la espalda un gran vaso de oro, con el lino de su leve túnica arrebujado debajo de su cuerpo y en torno de su brazo. A su lado, recostados sobre la verde grama, un jóven y dos bacantes, con sendas flautas en las manos, hacen sus libaciones, suspendiendo sus cánticos, que prosiguen dos mancebos en pié debajo de un grupo de árboles. Otros dos les suministran el vino. En otro grupo, cuatro hombres y una mujer bailan más allá, levantando en triunfo un jarron y ciñéndose coronas. Un niño, tambien coronado de verdes pámpanos, con la camisilla levantada, lleno de gravedad, aumenta, en presencia de todos, el caudal del arroyuelo de vino con otro líquido ménos acepto al dios Libre. A la izquierda, á la entrada del bosquecillo, un jóven barrigudo empina un gran vaso de barro, y un hombre barbudo (que parece arrancado de un bajo-relieve griego) lleva en sus hombros una ánfora de clásica forma. Cráteras y vasos ruedan por el suelo en el primer plano. En lontananza un adepto dionisíaco, al pié de una loma, está sentado delante de una enorme vasija con un perro al lado, y en lo alto de la colina, al sol, entre unas vides, está echado el viejo Sileno, como nuncio de la llegada de Baco á la isla de Náxos. Al fondo se descubre el mar con la nave de Teseo, que huye del lugar donde queda Ariadna abandonada. La firma del autor se lee en un listoncillo que lleva al pecho una de las bacantes echa-

das que suspenden el canto para hacer su libacion; y esta hermosa ménade se supone ser retrato de una amada del autor, llamada *Violante*, á cuyo nombre alude, segun el Ridolfi, la violeta que tiene en el seno. El papel de música por el cual ésta y su compañera cantan, está escrito con toda minuciosidad y claridad, y contiene un *cánon* con esta letra : *Qui boyt et ne reboyt il ne sait que boyre seul* (*sic*).—Firmado de esta manera, *Ticianus F.* *N.* 101.

Dice Vasari que ejecutó Tiziano este cuadro, y su compañero el núm. 451, para un gabinete del duque Alfonso de Ferrara, en el cual existian ya obras profanas de otros famosos pintores, y da á entender que lo hizo para rivalizar con Giovan Bellino, de cuyo pincel habia en dicho gabinete una famosa Bacanal, que habiendo quedado sin concluir por muerte de su autor, él se habia encargado de terminar. La Bacanal de Bellino existió largo tiempo en la villa Aldobrandini; pasó despues á ser propiedad del pintor Camuccini, y hoy está en Inglaterra. Los dos cuadros que nos ocupan, despues de haber adornado el palacio del duque Alfonso I, estuvieron en Roma en la casa Ludovisi: de allí pasaron al palacio Panfili, y luégo fueron regalados, segun refiere Mengs, á la casa Real de España. Sandrart dice que sirvieron de estudio al Domenichino, al Poussin y al Fiammingo para aprender á hacer bellas tintas; y añade el citado Mengs que el Albano copió en una de sus obras un grupito de niños bailando de nuestro cuadro núm. 451.—En tiempo de Cárlos III habia en el R. Pal. de Madrid dos copias de estos lienzos hechas por Rubens. Los originales, que bajo el reinado de Cárlos II habian adornado las *Bóvedas del Tiziano* (designado el cuadro de los amores, en el Invent. de 1686, con el extraño título de *Bacanario de niños*), estaban colocados cuando los examinó Mengs, hácia el 1776, en el gabinete llamado *de la Princesa*. Consta del Invent. formado pocos años ántes, que en 1772 ocupaban en el Pal. nuevo el cuarto del Infante don Javier.—Ambos fueron grabados, y dedicados por el podestà de Génova, Gio. Andrea, el uno al Sign. don Fabio de la Corgna, y el otro al cav. Cassiano del Pozzo, en 1636.

C. L.—F. L.

451.—*Ofrenda á la diosa de los amores.*

Alto 1,72. Ancho 1,75.—Lienzo.

Representa el lienzo la mansion ideal y feliz consagrada á la diosa de la hermosura y de los amores. Álzase el simulacro de Vénus en un florido vergel, y tiene la marmórea estatua una especie de concha marina en la

mano derecha. Pueblan el campo Cupidillos sin número, todos alados, entretenidos, sobre el fresco y limpio césped que tapiza la llanura, en diversos juegos, como significando la vária índole del Amor, los diferentes afectos que él inspira y las encontradas acciones á que da orígen. Personifican el dulce abandono dos amorcitos que tranquilamente se besan; el amor noble y heroico, uno que recibe indefenso un dardo que otro de sus compañeros le dispara; el tiro certero, otro que desde léjos lanza á su contrincante una manzana; explica la sorpresa astuta el abrazo que un Cupido da á otro, cogiéndole desprevenido; el amor sufrido, el egoista, el perezoso, están asimismo admirablemente simbolizados por otros niños en ingeniosas actitudes. Hay, en suma, en este vergel amores de todas clases y condiciones, y ninguna otra escena podria representar de una manera más adecuada y poética los gustos y pesares que, bajo el influjo mágico de la belleza, se producen. A esta mansion, pues, acuden dos suplicantes doncellas, las cuales, para tener propicia á la diosa que allí impera, ofrecen ante su imágen, la una un espejo, dón muy valioso para la hermosura, y la otra una tablilla votiva, que coloca delante del pedestal, y en la que parece leerse la palabra *munus*. Del pié del simulacro fluye un manantial, que tal vez sea emblema de la fecundidad. Hasta los mismos canastillos en que recogen los Cupidos la fruta del deleitoso vergel, parecen presentes dispuestos para cautivar y seducir, pues todos están adornados de piedras preciosas. El Vasari, que describió ligeramente este cuadro, supone que las dos doncellas que están junto al pedestal de Vénus, son, una la *Gracia*, y otra la *Belleza;* pero aunque el citado historiógrafo pudo, como coetáneo del Tiziano, haber penetrado mejor que nosotros, que á tanta distancia nos hallamos de él, su verdadera mente, no cree-

mos sin embargo que en esta ocasion debamos tomarle por guía, porque vemos que notoriamente se equivocó en otros pormenores de la descripcion.—Firmado de la siguiente manera, en un ropaje blanco que se ve en el suelo, tirado sobre la yerba:—*N.* 102. *Di Ticianus.*

C. L.—F. L.

Véase la nota ilustrativa al final del núm. 450.

452.—*Retrato de Alfonso I de Este, duque de Ferrara.*

Alto 1,25. Ancho 0,99.—Tabla.

Representa el personaje de 30 á 35 años de edad: tez morena, barba suave, crecida y de color castaño; cabello crespo y más oscuro, cejas arqueadas, rostro agradable y de expresion benigna, postura noble sin arrogancia. Lleva ropa ceñida de terciopelo negro, con faldillas y franja bordada de oro, repetida en las hombreras. Entreabierto el pecho, deja ver un jubon negro interior, sujeto con lazos y puntales de oro, y la camisa bordada. Al cuello tiene una especie de rosario de cuentas negras y doradas, á la cintura un lazo azul y rojo, los puños de batista, encañonados y recamados de trencilla verde. Su brazo izquierdo cae naturalmente, sujetando con la mano la espada, y la mano derecha descansa sobre un perrillo de sedosas lanas, blanco y canela, que, subido en una mesa, le alarga una pata como solicitando una caricia. Fondo liso.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Muchas veces sin duda retrató Tiziano á su espléndido y egregio amigo y protector Alfonso de Este, duque de Ferrara; pero no consta en qué ocasion hizo el presente retrato, ni cómo vino á España esta preciosa tabla, que pertenece á la mejor época del Vecellio. Sabemos solamente que en tiempo del Rey Cárlos II estaba colocada en el R. Alc. de Madrid, en la *Galería del Mediodía.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Luis; inventariado de esta manera: *Un veneciano agasajando á un perro de aguas.*

453.—*Retrato en pié del Emperador Cárlos V.*

Alto 1,92. Ancho 1,11.—Lienzo.

Está representada la figura del César de cuerpo entero y de tamaño natural; lleva un coleto de fino ante, recamado de oro, gregüescos ajustados, de blanco y oro; calza blanca muy ceñida; gaban de tisú de plata floreado, con agremanes de oro; manga afollada y acuchillada, y forro de piel oscura. Tiene la cabeza cubierta con un birrete ó gorra negra, con pluma blanca. Representa unos 40 años de edad; la mano derecha descansa en el puño de una daga, del cual pende una gran borla, y con la mano izquierda tiene asido el collar de un hermoso perro lebrel que con atencion le mira.—Fondo liso, con un cortinaje verde.

Probablemente será éste el segundo retrato que hizo Tiziano al Emperador en Bolonia, adonde fué el artista acompañando al cardenal Hipólito de Médicis, legado del César. Este retrato fué muy celebrado del poeta Partenio en un soneto que publicó el Ridolfi.—Estuvo colocado en tiempo de Felipe II en la pieza primera del guarda-joyas, y durante el reinado de Cárlos II en la *Galería del Mediodía* del R. Alc. y Pal. de Madrid.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. Cuarto del Infante don Javier.

C. L.—F. L.

454.—*Retrato en pié del Rey Felipe II.*

Alto 1,93. Ancho 1,11.—Lienzo.

Representado de edad juvenil, de cuerpo entero y tamaño natural. Lleva media armadura ricamente cincelada, calzas de punto blancas, y gregüescos afollados de raso blanco pespunteado; descansa la mano izquierda en el puño de la espada, y la derecha sobre el almete, que está, con las manoplas, encima de un bufete cubierto de terciopelo carmesí guarnecido de oro.

Creemos sea éste el primer retrato que hizo Tiziano de Felipe II, al cual consagró el citado Partenio otro de sus encomiásticos sonetos, reproducido tambien por el Ridolfi.—En tiempo de Felipe II estuvo colgado en la pieza

segunda del guarda-joyas.—Decoró asimismo la *Galería del Mediodía* del R. Alc. y Pal. de Madrid en tiempo de Cárlos II. — Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. Cuarto del Infante don Javier.

C. L.—F. L.

455.—*Vénus y Adónis.*

Alto 1,86. Ancho 2,07.—Lienzo.

Aunque con alguna licencia poética en su representacion, sacó el Tiziano el asunto de este cuadro del libro x de los *Metamorfóseos de Ovidio*, donde se refiere cómo celoso el dios Marte de los favores que de la diosa Vénus obtenia el bello cazador Adónis, se trasformó en jabalí, y acometiendo á su afortunado rival en una batida, le mató; y cómo compadecida Vénus, obtuvo de Júpiter que el cadáver de su amante fuese trasformado en la flor que lleva el nombre de *Anémona*, la cual denota en su color sanguíneo el triste caso que costó á la diosa de la hermosura tántas lágrimas y lamentos.

Miéntras la diosa, sentada en el césped, de espaldas al espectador, presagiando la muerte de Adónis, le estrecha en sus brazos, y con semblante amoroso y pecho agitado procura persuadirle á que no se empeñe en la lucha con animales feroces, el jóven cazador, en pié, con el venablo en una mano y la trailla de los perros en la otra, no desiste de su intento, y arrancándose de los brazos de la enamorada, se dispone á partir ligero. Para hacer más significativo el paso, pone el artista, bajo los mismos árboles á cuya sombra descansaron los dos amantes, al Amor dormido en un ribazo un tanto retirado, y pendientes de las ramas de aquellos el carcax y las flechas.—Figuras de tamaño natural.

El anotador de Vasari dice, citando una carta de Tiziano, que este cuadro fué pintado para Felipe II. Ridolfi, que describe prolijamente la obra, lo confirma (pág. 172); pero añade que en su tiempo se hallaba el cuadro en el palacio Farnesio, en lo que sin duda alguna se equivoca. Tenemos noticia de tres cartas del Vecellio en que se hace mencion de este lienzo; dos dirigidas á Felipe II, como Príncipe de España y Rey de Inglaterra, en 1551 y 1552, y

otra escrita en este último año á D. Juan de Benavides; en la primera participa el pintor á S. A. estar concluyendo con todo esmero la fábula de *Vénus y Adónis*, en un lienzo semejante al de la *Danae*, que ya poseia el Rey, y en las otras dos anuncia la remesa de dicha obra; añadiendo en la que á Felipe II escribe: «He colocado las figuras de manera que formen contraposicion con la de la *Danae*, para que produzcan más agradable efecto ambos cuadros en el gabinete á que están destinados.»

Debemos, sin embargo, añadir que no es este el único lienzo en que representó Tiziano la fábula de *Vénus y Adónis*; la repitió diferentes veces con ligeras variantes, y en la Galería Nacional de Lóndres existe una de indubitada autenticidad (núm. 34), que habiendo figurado primeramente en el palacio Colonna en Roma, pasó luégo á la colec. de Mr. Angerstein. Consta de una carta de Felipe II á Tiziano, fecha en Bruselas á 4 de Marzo de 1556 (Archivo de Sim., Est. Leg., 1498, fól. 107), que el lienzo que nos ocupa padeció algo en Bruselas cuando lo desempaquetaron para examinarlo.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de Tribuna y trascuartos.

Ha sido grabado este cuadro por Jul. Sanuto y por R. Sadeler.

C. L.—F. L.

456.—*El pecado original.*

Alto 2,40. Ancho 1,86.—Lienzo.

Eva, al pié de un robusto manzano, apoyada en un retoño que se dobla al peso de su cuerpo, está en actitud de recibir la fruta prohibida de manos del genio del mal, que se le aparece junto á la copa del árbol, en forma de un niño con cola bifurcada de serpiente. Adan, sentado al pié del manzano en un peñasco, parece como que intenta disuadir de su mala tentacion á la frágil madre del linaje humano.—Figuras mayores que el natural.—Firmado, *Titianus F.*

En el Invent. de 1607 figura colocado en la sacristía de la Capilla del Palacio de Madrid; Carducci lo vió en el llamado entónces *Palacio nuevo*, hácia el año 1632; y segun el Invent. de 1686 estaba colocado en las llamadas *Bóvedas del Tiziano*, que eran parte de las magníficas habitaciones de verano comprendidas en la ampliacion del R. Alc., hecha á principios del reinado de Felipe IV.

F. L.

457.—*Retrato á caballo del Emperador Cárlos V en la famosa batalla de Muhlberg.*

Alto 3,32. Ancho 2,79.—Lienzo.

«El 24 de Abril de aquel año (1547) fué cuando el

ejército del Emperador empezó á maniobrar. Una densa niebla cubria la tierra miéntras el Emperador, el Rey Fernando, el Duque Mauricio de Sajonia, su hermano Augusto y el Duque de Alba montaron á caballo. *El Emperador tenía un aspecto guerrero, montaba un caballo andaluz, cubierto con una mantilla de seda encarnada, guarnecida de flecos de oro. Su armadura era brillante, el morrion y la coraza guarnecidos de oro; llevaba la banda roja con rayas doradas, divisa de general de la casa de Borgoña. La mano derecha empuñaba una lanza. Habia encanecido durante esta campaña de resultas de la gota, que no dejó de atormentarle desde Noerdlingen; casi estaba tullido de todos los miembros, su rostro tenía un aspecto cadavérico; el decaimiento de su voz era tal, que apénas se le entendia. Los protestantes le apellidaban el difunto.* Ranke dice de él, en esta ocasion, que cuando atacó á los enemigos se asemejaba á un cádaver embalsamado ó á un espectro. Estremecíase Cárlos siempre que se trataba de ponerle la armadura; pero así que estaba armado, aquel debilitado cuerpo se animaba, demostrando contento y valor. De esta suerte se presentó el dia de la batalla de Muhlberg.» (Éduardo Vehse, *Historia de la casa de Austria*, etc. Parte primera, páginas 241-52. Hamburgo, 1852.)—Nuestro historiador don Luis de Ávila y Zúñiga, Comendador mayor de Alcántara, en el *Comentario* que escribió de la guerra de Alemania, y que dedicó al Emperador (cerca del cual declara él mismo haber hecho aquella campaña), robustece con su mucha autoridad la relacion precedente, en tales términos, que no parece sino que el Tiziano se inspiró de su narracion al ejecutar el retrato. «Iba el Emperador, dice, en un caballo español, castaño oscuro, el cual le habia presentado Mr. de Ri, caballero del órden del Toison y su primer camarero: llevaba un caparazon de terciope-

lo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas; y no llevaba sobre ellas otra cosa sino la banda muy ancha de tafetan carmesí listada de oro, y un morrion tudesco, y una media asta, casi venablo, en las manos.» *Comenzóse* (la batalla), refiere en su *Historia de Cárlos V* el obispo Sandoval, *sobre el rio Albis* (Elba), *á las once horas del dia* (del 24 de Abril de dicho año 1547); *acabóse á las siete de la tarde, habiendo combatido sobre el vado y ganándole al enemigo, y seguídole tres leguas, combatiéndose siempre hasta el lugar, donde con la sola caballería le prendió, rompiendo su infantería y caballería con tanto ánimo y buena industria cuanto se pudo desear.*

El Emperador, montado en su caballo castaño, de la manera que queda referida, marcha á galope corto hácia el vado del Elba, por una campiña verde, arbolada á trechos, y limitada al horizonte por unas colinas que se destacan sobre el color encendido del cielo. Jinete y caballo están vueltos casi de perfil hácia la derecha del espectador. Los arreos del César y los paramentos de su corcel son los que describen los citados historiadores; añádase solamente que el penacho del caballo y su frontal hacen juego con el plumero del casco y la coraza del Emperador: carmesí aquél, éste de acero y oro.—Tamaño natural.

Este interesante retrato adornaba en tiempo de Felipe IV (Véase Carducci, *Diálogos*, *etc.*, 8.°) el salon grande, nuevo á la sazon, que tenía balcones á la plaza, en el R. Alc. y Pal. de Madrid. En los dias de Cárlos II llevaba aquella pieza el nombre de *Salon de los Espejos*, y allí estaba el hermoso lienzo, con marco negro de ébano, como los demas cuadros de aquella estancia, que todos, sin excepcion, eran obras maestras de los más afamados pintores italianos, flamencos y españoles. En el incendio que sufrió el R. Alc. padeció mucho la parte inferior del cuadro, y fué preciso restaurarlo en épocas diversas.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid: paso de la Tribuna y trascuartos.

C. L.—F. L.

458.—*Danae recibiendo la lluvia de oro.*

Alto 1,28. Ancho 1,78.—Lienzo.

Danae, hija del rey Acrisio, fué encerrada en una inaccesible fortaleza por su mismo padre, temeroso de que se cumpliese el oráculo que le anunció sería muerto á manos de su nieto; pero Júpiter, que se enamoró de ella ciegamente, penetró en aquel encierro disfrazado en lluvia de oro, y la sedujo, haciéndola madre de Perseo; el cual, andando el tiempo y despues de várias vicisitudes, vino en efecto á dar la muerte á Acrisio. Diodoro supone que esta fábula está tomada de un hecho histórico: que Danae fué realmente encerrada por su padre, noticioso de su inclinacion á un jóven llamado Jove, el cual logró penetrar en su aposento ganando con el oro á la esclava encargada de su custodia.

Debiendo sacrificar el autor el sentido moral de la fábula al material y pictórico, supone que la lluvia de oro, ó más bien de monedas de oro, desprendida de una nube, penetra como un turbion por una ventana abierta del dormitorio de la hermosa doncella; y que la esclava que guardaba á ésta, corrompida por la dádiva del dios, recoge en su delantal las monedas que la nube arroja. Danae está toda desnuda, medio recostada en las voluminosas y mullidas almohadas de su lecho, bordadas de carmin, las cuales, así como toda la ropa del mismo, parecen de finísimo lienzo. Su rubio cabello despeinado, la lasitud de su brazo derecho, cuya mano acaba de acariciar la sedosa lana de un falderillo, admitido por especial privilegio en la alcoba de la princesa griega; la postura de sus piernas, la expresion de sus ojos húmedos, todo revela un voluptuoso abandono. Un ámplio cortinaje de color rojo granate realza su blancura, la cual contrasta tambien con el color atezado de la esclava, que está sentada casi de espaldas á los piés de la cama, pre-

sentando su delantal tendido á la lluvia de oro.—Figuras de tamaño natural.

Tiziano habla de este hermoso cuadro en dos cartas dirigidas á Felipe II, siendo Rey de Inglaterra, en 1551 y 1552, con motivo de la conclusion y remesa del cuadro de *Vénus y Adónis*, que pintó para que hiciese juego con este de la *Danae*. Este lienzo, pues, terminado en 1552, vino á ser como una repeticion de otro que en 1546 habia ejecutado para el duque Octavio en Roma; cuadro que habia sido objeto de admiracion y de censura al propio tiempo, de parte del Buonarotti, segun refieren Vasari y Ridolfi. Pero en la repeticion introdujo el pintor algunas pequeñas variantes en los accesorios, cambiando además la postura de la esclava que recoge la lluvia de oro. Es de creer que la Danae primera, pintada para el duque Octavio, sea la que hoy existe en el museo del Belvedere de Viena (núm. 36, sala 2.ª). La de nuestro Museo no salió nunca de la corona de España, y en tiempo de Cárlos II decoraba, en el R. Alc. y Pal. de Madrid, las llamadas *Bóvedas del Tiziano*. En el museo de Nápoles se conserva otra segunda repeticion del mismo asunto. —Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja. Han grabado este cuadro Sutman, Lisbetius, Richer y Louis Desplaces.

F. L.

459.—*Vénus recreándose con la música.*

Alto 1,36. Ancho 2,20.—Lienzo.

La diosa del amor y de la hermosura está tendida en un lecho, sobre una capa ó ferreruelo de terciopelo de color carmesí tostado, bajo un cortinaje de seda tambien carmesí, y reclinada la espalda y el codo izquierdo sobre unas mullidas almohadas orladas de encaje y recamadas de rojo. Tiene sobre el crespo y dorado cabello una leve toquilla trasparente; pendientes y pulseras de pedrería y collar de perlas, y acaricia con la mano izquierda á un perrillo faldero, color de canela. Su brazo derecho descansa en la mórbida cadera, y la mano sobre el muslo. Un jóven, vestido con jubon de tisú, coleto negro acuchillado y gregüescos recamados, acuchillados tambien sobre fondo verde, está sentado á los piés de la cama, y miéntras pulsa el órgano que tiene delante, vuelve la cara á contemplar las formas de la diosa. El fondo es un ameno parque que por una ventana se descubre, con

arboleda formando una ancha calle tapizada de yerba, por donde discurren corzos y otros animales, y en la cual se eleva una fuente de mármol, sobre cuyo tazon posa un pavo real. El sol que por la vegetacion se abre paso al último plano del horizonte, ilumina allí un caserío sobre una pequeña colina y hace reflejar como una cinta de plata, una pequeña corriente que lame su falda.— Figuras de tamaño natural.

No se sabe para quién pintó el Tiziano este bellísimo cuadro, que en muchas cosas puede competir con el de la famosa *Vénus echada* de la *Tribuna* de Florencia. Como aquél fué ejecutado para el duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere, pudo ser pintado éste para algun otro augusto personaje, pues la hermosa mujer que sirvió de modelo para esta Vénus no ofrece ninguno de los dos tipos predilectos del pintor, esto es, ni la Violante de la Bacanal, ni la Lavinia del cuadro de la Salomé, sino que debe ser la belleza amada del que encargó la obra. En la galería de Cambridge existe un cuadro análogo, que se supone representar á la princesa de Eboli con Felipe II, que toca el laud á su lado; y otros de asunto parecido hay en otras colecciones de Europa; pero todas estas Vénus, cortesanas ó damas, ofrecen semblanzas diferentes, y es algo más que aventurado el afirmar que sean princesas las que tan completamente expusieron sus encantos á los ojos de Tiziano, sólo por representar personajes de cuenta los jóvenes con ellas retratados. El presente cuadro ofrece todos los caractéres de la más vigorosa y dulce manera del autor, y de consiguiente debió ser pintado en el decenio de 1530 á 1540 próximamente.

Decoraba las llamadas *Bóvedas del Tiziano* en el R. Alc. y Pal. nuevo, en tiempo de Cárlos II.— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja.

F. L.

460.— *Vénus recreándose con el Amor y la música.*

Alto 1,48. Ancho 2,17.—Lienzo.

La composicion de este cuadro es tan semejante á la del anterior, que viene á ser la misma, con algunas variantes en cuanto á los modelos. La Vénus de este lienzo, si bien de semblante ménos aniñado y ménos noble que la otra, tiene más esbeltez en las formas, más delicado talle y más pequeña mano. Reclinada como aquella sobre el codo izquierdo, no tiene puesta la mano sobre

un perrillo, sino pendiente y descuidada, y su mirada se dirige á un Cupido que está á su espalda con la manita en su turgente seno y la cara junto á su mejilla. Su cabello, ménos rubio, en vez de una toquilla tiene por adorno unos hilos de perlas. El jóven que á los piés de su lecho toca el órgano, es más adolescente, sin pelo de barba, y lleva distinto traje que el otro; ménos rico y atildado, aunque de la misma época. Tambien el fondo, más claro en este cuadro, ofrece alguna variacion. Todo en él está ménos hecho, y faltan algunos de los animales que andan errantes por el parque en el anteriormente descrito. Esta falta de conclusion en las partes principales y accesorias revela, en nuestra opinion, que el cuadro presente es una reminiscencia del que lleva el número 459, encargado por distinto personaje, siendo ya el autor mucho más anciano, y sirviendo tambien de modelo otra distinta dama.—Figuras de tamaño natural.

En tiempo de Cárlos II adornaba el mismo local que el anterior en el Real Alc. y Pal. de Madrid.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Estudio del pintor La Calleja.

F. L.

461.—*Salomé con la cabeza del Bautista.*

Alto 0,87. Ancho 0,80. — Lienzo.

El pasaje histórico á que este cuadro se refiere queda relatado bajo el núm. 291: cuadro de Luini.

Tiene la hermosa doncella vencido el cuerpo hácia atras y sostiene en alto con ambas manos, como en ademan de triunfo, una preciosa fuente de plata, en que está la cabeza ensangrentada del Precursor. Su vestidura es como de raso carminoso, con la manga corta y ancha, forrada de batista blanca, y un velo trasparente cae por su espalda y flota delante de su pecho. Su peinado está entretejido de hilos de perlas y realzado con una rica diadema de pedrería.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Supónese que el Tiziano retrató en este lienzo á su hija Lavinia, como lo verificó en otras ocasiones. El mismo semblante, en efecto, y la misma postura ofrece la jóven retratada en el cuadro núm. 166 del museo de Berlin. Otra repeticion cita Kugler, existente en San Petersburgo; otra conserva en Lóndres, en su coleccion, lord De Grey. Las variantes entre unas y otras consisten principalmente en el objeto que Lavinia tiene en las manos: en el cuadro de Berlin es una hermosa fuente con fruta y flores, en el de lord Grey es un cofrecillo de alhajas (*jewel casket*). En el palacio Barberigo conserva Venecia otro cuadro que representa una *Ninfa y un Sátiro*, en el que se reconoce el mismo semblante.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. Pasillo llamado de la *Madonna*.

C. L.—F. L.

462.—*Cuadro llamado de la Gloria.*

Alto 3,46. Ancho 2,40.—Lienzo.

En la parte superior se ve á la Santísima Trinidad, rodeada de un inmenso coro de ángeles y serafines entre resplandores. El Padre Eterno y Jesucristo están representados de edad próximamente igual, revestidos de luminosos ropajes azules, con el globo en la mano izquierda, y en la diestra un largo cetro. La Vírgen, como piadosa intercesora del género humano, de pié en una nube inferior, arrebujada en un manto tambien celeste, vuelve la cabeza hácia el coro de bienaventurados que forman á sus piés el primero y el segundo término del cuadro. Figuran en este coro Noé con el arca, Moisés con las tablas de la ley, David templando el salterio al són de la melodía del paraíso, el paciente Job en la postura en que le tuvieron postrado sus padecimientos, los evangelistas con sus respectivos libros, la Magdalena, y otros personajes del antiguo y nuevo Testamento. Formando á la derecha un grupo separado, aparecen, no ya como santos, sino como pecadores en actitud suplicante, el Emperador Cárlos V y su esposa doña Isabel de Portugal, envueltos en sus sudarios y depuesta la corona; do-

(1) El cambio que se introduce en la denominacion del Museo desde esta cabeza de página, queda explicado al principio del libro, en la ADVERTENCIA SOBRE LA PRESENTE EDICION.

ña María de Hungría y Felipe II, tambien como llamados á juicio; y por último el mismo Tiziano, algo más abajo, igualmente amortajado y dirigiendo sus plegarias á la Trinidad Santísima, al lado de otro personaje de luenga barba canosa, que representa á Job. Cada uno de estos personajes está acompañado del ángel de su guarda, que por él intercede. En la parte baja del cuadro se ve la tierra con arboledas y dilatados horizontes, y á la entrada, en un bosquecillo, una capilla, y gentes junto á un ribazo.—Las figuras del primer término de la *Gloria* son de tamaño natural.—Firmado : *Titianus P.*, en el rollo que tiene en la mano san Juan Evangelista.

Refiere el Ridolfi que este cuadro fué encargado al Tiziano por el mismo Emperador, y que el autor se valió, para representar á los evangelistas, de algunos torsos y cabezas antiguas. Respecto de esta última noticia, estimamos muy ligero y superficial el juicio del historiógrafo veneciano, porque, si bien es indudable que la inspiracion que guió al autor para representar en este lienzo los personajes de la *Biblia* tuvo muy poco de cristiana, y procede con toda evidencia del estudio del antiguo, este estudio, por otra parte, no aparece hecho por el Tiziano de una manera directa sobre los mármoles de la estatuaria clásica, sino como derivado por medio de las composiciones de Miguel Angel y su escuela; y esto se advierte principalmente, más aún que en las figuras de los evangelistas, que nada tienen de clásicas, en las de Moisés, David y algunos otros santos. En cuanto á la noticia primera, es exacta: el Emperador encargó este lienzo al Tiziano, que era su pintor favorito, y hasta su amigo, y el grande artista se esmeró en hacer una obra digna de su reputacion, porque la estudió concienzudamente, segun se desprende de la carta, hasta ahora no publicada en España, que escribió á Cárlos V, á 10 de Setiembre de 1554, anunciándole la remesa del cuadro. «Mando ancora á V. C. M., le dice, la sua opera della Trinità, et nel vero se non fossero stati i miei travagli, l'harei fornita et mandata molto prima, ancora che pensando io di sodisfare a V. M. C. non mi son curato di guastare due et tre volte il lavoro di molti giorni per ridurla al termine di mio contento, onde vi ho posto più tempo che non si conveniva ordinariamente.» (Arch. gen. de Sim., Est., Leg. 1472, fól. 1.°) Esta misma carta revela una particularidad, hasta hoy ignorada por nosotros, á saber, que el embajador de Cárlos V en Venecia, D. Francisco Vargas, habia rogado al Tiziano que pusiese en el cuadro su retrato. «Il ritratto del signor Vargas, dice la carta, posto nell'opera, ho fatto di commando suo; se non piacerà à V. M. C. ogni pittore con due pennellate lo potrà convertire in altro.» A nuestro entender, el retrato del embajador Vargas quedó en la tela, y no es otro que el personaje barbudo que representa al paciente Job.

Este cuadro ha tenido varios nombres; su autor, como queda dicho, le denominó de la *Trinidad;* Cárlos V, en su famoso codicilo, otorgado en Yuste á 9 de Setiembre del año de 1558, le llamó el cuadro del *Juicio final.* «Item, ordeno y es mi voluntad (dice aquel documento) que si mi enterramiento hubiere de ser en este dicho monasterio, se haga en el altar mayor de la iglesia dél un retablo de alabastro y medio relieve, del tamaño que pareciere al Rey y á mis testamentarios, y conforme á las pinturas de una figura que está mia, que es del *Juicio final de Tiziano*, que está en poder de Juan Martin Esteur, que sirve en el oficio de mi guarda-joyas, añadiendo ó quitando de aquello lo que vieren más convenir.» Por último, en el R. Monast. de San Lorenzo del Esc. se le distinguió con el nombre de la *Gloria del Tiziano.*— Habiendo resuelto Felipe II que el cuerpo del Emperador fuese sacado de la iglesia de Yuste, y previniendo una cláusula del citado codicilo que en caso de no tener allí su enterramiento se hiciese para el altar mayor *un retablo de pincel de la manera que pareciese al Rey mi hijo*, dispuso el mencionado Rey que el cuadro de la Trinidad adornase dicho retablo; y allí, en efecto, estuvo colocado hasta que se le pasó al Escorial cuando se hizo la traslacion del cadáver del Emperador. Entónces mandó Felipe II á Yuste una copia del lienzo del Vecellio, que despues fué llevada á Tejada cuando las turbulencias del año 1823.— El original vino del Monast. del Esc. al R. Museo, despues de la extincion de los regulares.

Lo grabó Cornelio Coort, pero sin duda no fué por el propio cuadro original, segun expresa el Ridolfi, puesto que este hecho se supone acaecido en casa del mismo maestro veneciano en el año 1570, y es notorio que en este año hacia ya mucho tiempo que estaba el cuadro en España. Pudo grabarlo, bajo la direccion del Tiziano, por su dibujo.

F. L.

463.—*Retrato de un caballero de la órden de San Juan de Malta.*

Alto 1,22. Ancho 1,01.—Lienzo.

Representa unos 35 años de edad; gesto apacible, color pálido, cabello corto negro, barba castaña oscura. Lleva ropilla y gregüescos de seda negra galoneada; gaban de lo mismo, forrado de raso; cuello vuelto liso; la cruz de trapo blanco al pecho, de gran tamaño. Tiene la mano izquierda en una mesa, asiendo un reló de forma cuadrada. Por este accidente sin duda han supuesto algunos ser este retrato el del famoso mecánico Juanelo Turriano, que acompañó á Cárlos V en su retiro de Yuste.— Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de S. M.

464.—*El entierro del Señor.*

Alto 1,37. Ancho 1,75.—Lienzo.

«Despues de esto, Joseph, natural de Arimathea, pidió licencia á Pilato para recoger el cuerpo de Jesus; y Pilato se lo permitió. Con eso vino y se llevó el cuerpo de Jesus. Vino tambien Nicodemo....., trayendo consigo una confeccion de mirra y de aloe, cosa de cien libras. Tomaron, pues, el cuerpo de Jesus, y bañado en las especies aromáticas, le amortajaron con lienzos, segun la costumbre de sepultar de los judíos. Habia en el lugar donde fué crucificado, un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, donde hasta entónces ninguno habia sido sepultado. Como era la víspera del sábado de los judíos, y este sepulcro estaba cerca, pusieron allí á Jesus. Entre tanto María Magdalena y María madre de Joseph estaban observando dónde le ponian.» (SAN JUAN, XIX; SAN MÁRCOS, XV.)

José de Arimathea y Nicodemus colocan cuidadosamente el divino cadáver en un sarcófago rectangular, decorado con bajo-relieves. Nuestra Señora, introducida en la composicion por una licencia poética, anegada en llanto, levanta el brazo izquierdo de Jesus para besarlo ántes de que sea enterrado. San Juan se retuerce las manos en señal de duelo, formando parte tambien de una escena que, segun el sagrado texto, no consta que presenciase; y la Magdalena, semejante á una aparicion del cielo, hasta el punto de parecer un ángel que dejando en el aire un rastro de su gloria, como una ráfaga de fuego, acude desalado á contemplar el divino cuerpo del Dios humanado muerto por la ingratitud de los hombres, interviene asimismo en el asunto, vestida de blanco y suelta la rubia madeja de su cabello, prorumpiendo en sollozos y alaridos ante el amado y divino cadáver, sobre el cual va á caer la losa del sepulcro. La mano derecha

de la Magdalena se ve como duplicada, de resultas de una correccion del autor, de las que llaman los pintores arrepentimientos (*pentimenti*).—Figuras de tamaño algo menor que el natural.—Firmado con letras de oro : *Titianus Vecellius eques Caesaris.*

Fué este bello cuadro pintado expresamente para el Rey Felipe II el año de 1559, y de él hace mérito la correspondencia entre este Monarca, el secretario García Hernandez y Tiziano, parte de la cual publicó el Ridolfi, existiendo otra parte inédita en el Arch. general de Simáncas. El Rey recibió gran satisfaccion al llegar la obra á su poder, porque ya anteriormente habia ejecutado su pintor predilecto otra igual y se habia perdido en el viaje desde Venecia á Bruselas. Consta el enojoso extravío en una carta dirigida al Conde de Luna por Felipe II, desde Bruselas, á 20 de Enero de 1559, en la cual dice el Rey que el cuadro le habia sido remitido por el Tiziano en Noviembre del 57, por conducto de García Hernandez, secretario de su embajador en Venecia, quien lo habia entregado á Lorencio Bordogna de Tasis, maestro de postas de Trento, para que lo encaminase por la estafeta ordinaria. (Arch. gen. de Sim., Est., Leg. núm. 650, fól. 121.) La repeticion que Tiziano mandó al Rey, de mayor tamaño que el lienzo perdido, segun consta de otra carta escrita por el referido García Hernandez á S. M. en Venecia á 3 de Agosto del 1559 (Arch. cit., Est., Leg. 1323, fól. 262), debió tambien agradar mucho en la córte, porque de ella se sacaron diversas copias, una de las cuales es, en nuestra opinion, el cuadro núm. 491. Otra se conserva todavía en el R. Monast. del Esc., de donde procede el presente lienzo. Ocupaba éste allí el altar de la Epístola de la llamada Iglesia vieja. Aunque el secretario García Hernandez, en carta dirigida á Felipe II desde Venecia, en Octubre de 1559, dice que Tiziano trabajaba despacio á la sazon, *como hombre que pasa de* 85 *años*, se equivocó evidentemente. Ejecutó este santo Entierro á los 82 años de edad.—Consta, por el Invent. que se hizo á la muerte de Felipe II, que decoraba la Capilla R. de Aranjuez.

F. L.

465.—*Sísifo.*

Alto 2,37. Ancho 2,16.—Lienzo.

Sísifo, segun algunos mitólogos, hijo de Eolo, fabricó á Corinto; pero no obstando esto para que fuese un gran ladron, cuyas depredaciones y asesinatos tenian infestada toda la tierra Ática, dióle muerte el valiente Teseo, y los dioses le condenaron al infierno y al tormento de estar siempre subiendo á la cima de una escarpada montaña un enorme peñasco redondo, que, al momento de

llegar arriba, volvia á caer precipitadamente á la llanura.

Está el réprobo representado en el momento de trepar hácia la cumbre del monte, cargado con el peñasco. Fondo, rocas escarpadas, llamas y torbellino.—Figura colosal.

Este cuadro, segun el Ridolfi, fué pintado para la Reina doña María, esposa de don Fernando, rey de Romanos.—Vicente Carducci, en el *Diálogo* 8.° de su obra, hablando de los cuadros que adornaban en su tiempo el salon grande nuevo que se acababa de hacer en el R. Pal. y Alc. de Madrid, con balcones á la plaza, nombra las *cuatro furias* (sic) del Tiziano, por este órden: *Sisifo*, *Ticio* (ó *Prometeo*, pues para la composicion viene á ser el mismo asunto), *Tántalo* é *Ixion*, y á continuacion dice: « Estos dos últimos lienzos, originales, y los otros dos, *copias de Alonso Sanchez, lusitano famoso, tiénense por del Tiziano originales.* » El testimonio de un pintor tan esclarecido es de gran peso, y él solo bastaria para que debiéramos eliminar de entre las obras originales del Vecellio este cuadro y su compañero el núm. 466, si constára que las copias de Alonso Sanchez Coello se habian conservado siempre en poder de nuestros reyes.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de S. M.

466.—*Prometeo.*

Alto 2,53. Ancho 2,17.—Lienzo.

Al describir un cuadro de Giordano, núm. 223, hemos dado en resúmen una de las versiones de la fábula de Prometeo. Otra de dichas versiones supone que este personaje, hijo de Japeto y de Climenes, fué el que formó los primeros hombres de barro y agua; que con el auxilio de Pálas subió al cielo y hurtó el fuego del sol para animarlos; que Júpiter, irritado de este hurto, mandó á Mercurio atarle sobre la cima del Cáucaso, donde un águila le devoraba el hígado, que siempre renacia para que nunca concluyese su tormento; y por último, que Hércules, en una de sus famosas hazañas, conocidas con el nombre de *Trabajos*, le libertó de este suplicio.

Está el robador del sol encadenado á unos peñascos y á un tronco de árbol, con la cabeza más baja que los piés, como revolviéndose desesperado sobre aquellas duras

breñas, pugnando en vano por desasirse del ave carnicera que se ceba en su hígado. De uno de los peñascos cuelga un gran paño amarillento, y de una grieta de la montaña sale una serpiente. — Figura de tamaño colosal.

Tambien este cuadro fué pintado, segun Vasari y Ridolfi, para la Reina doña María. Véase la noticia histórica del cuadro núm. 465. Grabó este lienzo, en casa del mismo Tiziano, el flamenco Cornelio Coort. (Ridolfi, *Vida de Tiziano.*)—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de S. M.

467.—*Ecce-Homo.*

Alto 0,69. Ancho 0,56.—Pizarra.—(Compañero del N.° 468.)

«Salió Pilato de nuevo afuera y dijo á los judíos: Hé aquí que os le saco fuera, para que reconozcais que yo no hallo en él delito ninguno. Salió pues Jesus, llevando la corona de espinas y revestido del manto de púrpura. Y les dijo Pilato: Ved aquí al hombre.» (San Juan, cap. xix.)

En el cuadro no aparece más figura que la del Salvador, coronado de espinas y presentado al pueblo con los brazos atados. Un ropaje carmesí cubre parte de su cuerpo y brazo izquierdo.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Supónese por tradicion que este cuadro y su compañero el 468 fueron ejecutados para Cárlos V. En cuanto á la *Dolorosa*, el dato es incuestionable, y resulta comprobado con una carta en que el Tiziano se congratula de que su obra haya llegado á manos del Emperador sin detrimento.—El cuadro del *Ecce-Homo*, segun el Invent. de 1607 (tomo i, sec. de *Pinturas de devocion*), ocupaba en aquella época el altar del *Oratorio del cuarto bajo nuevo* de Palacio.—En tiempo de Cárlos II decoró la *Alcoba de la galería del Mediodía* del mismo R. Alc. y Pal.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara de S. M.

468.—*La Dolorosa.*

Alto 0,68. Ancho 0,53.—Pizarra.—(Compañero del anterior.)

La Vírgen Madre, con las manos levantadas, está meditando sobre la pasion de su divino Hijo. Túnica mo-

rada, manto azul y toca de lino.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Véase la nota al final del número anterior. Dice Ridolfi que esta obra despertó muy piadosos afectos en el corazon del Emperador. Ocupaba en el Real Alc. y Pal. de Madrid el mismo lugar que el *Ecce-Homo*, esto es, en 1607 el altar del *Oratorio del cuarto bajo nuevo*, y en tiempo de Cárlos II la *Alcoba de la galería del Mediodía*. Tambien en tiempo de Cárlos III tenía en el Pal. nuevo la misma colocacion que el N.° 467.

F. L.

469.—*Santa Margarita.*

Alto 2,42. Ancho 1,82.—Lienzo.

Los antiguos martirologios hacen mencion de esta santa, expresando que padeció el martirio por la fe en la ciudad de Antioquía. Su leyenda, muy propagada con sus reliquias y su culto por todo el Occidente, desde la vuelta de los primeros Cruzados en el siglo XI, refiere que fué santa Margarita aleccionada por su nodriza en la fe de Cristo, sin que lo supiese su padre, que era sacerdote pagano; y cuando éste lo descubrió, á despecho de todos los sentimientos naturales, la acusó y fué causa de su martirio y de su muerte. Suponíase que, condenada á ser devorada por un dragon monstruoso, pereció la fiera en cuanto ella le hizo la señal de la cruz; mas como la poesía en la edad media realzó el interes dramático de la primitiva leyenda, y un poema frances del siglo XIV expresó que el dragon habia tragado viva á la santa doncella, y ella habia salido ilesa de su vientre, la pintura cristiana, desde entónces, representó su imágen con el dragon al lado con la enorme boca abierta, como si acabára santa Margarita de salir triunfante y llena de vida de las entrañas del monstruo. Refiérese que esta gloriosa vírgen fué decapitada, y que su martirio acaeció en el siglo III de la Iglesia.

Está la Santa junto á un peñasco, con la cruz en la mano izquierda y los dos brazos levantados, como es-

pantada del dragon que tiene á sus piés. A la derecha del espectador, una calavera indica cuál era el alimento del monstruo. En el fondo se divisa una ciudad ardiendo; episodio de mero capricho, que creemos no tenga conexion con la leyenda de santa Margarita. Lleva ésta una túnica verde, que dibuja sus bellas formas, dejando descubiertos sus brazos y una pierna. Debemos advertir que solo por respeto á la tradicion de este cuadro conservamos el nombre de *santa Margarita* á la santa en él representada, á la cual convendría mejor quizá el nombre de *santa Marta* (Véase á Molano, lib. III, capítulo XXXIX).—Figura de tamaño natural.

Procede de la *Aulilla* del R. Monast. del Esc., donde tenía la santa tapada la pierna que hoy aparece descubierta, segun se colige de la noticia que da Cean en su art. *Tiziano*. En tiempo de Cárlos II habia decorado la *Galería del Mediodía* del R. Alc. de Madrid.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de tribuna y trascuartos.

470.—*Alegoría: Felipe II ofreciendo á la Victoria su hijo el Infante don Fernando.*

Alto 3,35. Ancho 2,74.—Lienzo.

Reconocido Felipe II al insigne triunfo obtenido en Lepanto, simbolizado en el turco que yace encadenado á sus piés, y en los trofeos allí hacinados, ofrece á la Victoria el hijo que le nació pocos meses despues de aquella famosa batalla naval. Está el Monarca revestido de media armadura y con el collar del Toison, en una especie de *loggia*, desde la cual se descubre el mar, y en él una escuadra incendiada. Tiene al Infante niño en los brazos, sobre un bufete cubierto con tapete de terciopelo carmesí recamado de oro. La Victoria, que baja del cielo trayendo una corona de laurel y una palma verde, á la cual está prendido un liston volante con el mote *majora tibi*, pone ésta en la mano del niño. El Rey da la espalda á la galería, en una de cuyas columnas se ve pegado un

papel con la firma *Titianus Veccelius, eques Cæsaris, fecit.*—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Este lienzo, segun el asunto que representa, debió ser pintado por el Tiziano á los 94 años de edad por lo ménos. Su ejecucion, por otra parte, revela claramente la decadencia de su genio y de algunas de sus facultades artísticas, pero no la de su bello colorido. Casi parece excusado decir que fué hecho expresamente para el mencionado Felipe II. Estaba colgado, al morir este Rey, en la *pieza quinta* de la *Casa del Tesoro.*—El Inventario de 1686 lo describe equivocadamente como *El ofrecimiento á Dios del Infante don Felipe* (despues Felipe III), hecho por su padre Felipe II, y por él se sabe que adornaba el famoso *Salon de los Espejos* del R. Alc.—Carducci, en su *Diálogo* 8.°, dice claramente que su asunto es *el Rey Felipe II en pié, ofreciendo al Príncipe don Fernando, que le nació en* 1571, etc.—Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Paso de Tribuna y trascuartos.

F. L.

471.—*Alocucion del Marqués del Vasto á sus soldados.*

Alto 2,23. Ancho 1,65.—Lienzo.

Desde un pequeño basamento ó tarima (*stratum*) dirige la palabra D. Alonso Dávalos á la hueste de su mando, siendo en Italia teniente general de los ejércitos del Emperador Cárlos V. Escúchale la multitud allí congregada, formando un mar de cabezas, sobre las cuales descuellan las lanzas y los estandartes. Viste el noble caudillo una rica armadura, que le cubre todo el cuerpo, de bruñido acero, á trechos damasquinada de oro; á la espalda le cae un manto rojo. Levanta la mano derecha, y tiene en la izquierda el baston de mando. Su rostro es hermoso y grave, de color cetrino, barba negra y cabello corto. A su lado, sirviéndole de paje, tiene en las manos su pesado y lujoso morrion su hijo primogénito, niño de 12 á 14 años, vestido á la romana con gran magnificencia, con cuera y veste verde, escamada, recamada de oro, pedrería y gruesas perlas; coturno alto, tambien verde, asimismo realzado de aljófar. Entre los soldados sobresalen, en primer término, un alabardero con sobrevesta de terciopelo color de cereza, y varios guerreros

armados, con cascos á la tudesca.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Estuvo en el R. Alc. y Pal., en la pieza inmediata á las Bóvedas, debajo del despacho de verano de Felipe IV y Cárlos II, y en el Invent. formado en tiempo de este Rey se supuso equivocadamente que representaba al *Marqués de Pescara* exhortando á su ejército. Hay memoria de que este lienzo fué alterado por la accion del fuego en el incendio de uno de los palacios reales. Si esto ocurrió en el del Pardo, bajo el reinado de Felipe III, se comprende que en el año 1686 estuviese un cuadro tan notable como arrinconado en la pieza del R. Alc. de que hemos hecho mencion. Habla sin duda el Ridolfi de este retrato, cuando refiere que el ilustre Marqués concedió al Tiziano una pension de 100 escudos de oro al año.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. Antecámara del Infante don Gabriel.

J. DE LA PINT.

472.—*Descanso en la huida á Egipto.*

Alto 1,55. Ancho 3,23.—Lienzo.

Detiénese la Sagrada Familia á reposar al pié de unos cerezos, junto á un riachuelo que fertiliza una dilatada vega. Sentada la Vírgen en un peñasco con su divino Hijo en brazos, junto á uno de aquellos árboles cuya copa los defiende de los rayos del sol, y sirviéndole de cortina un paño rojo colgado por industria de san José de una de las ramas, está en actitud de hablar con un pastorcito (en que tal vez se quiso representar á san Juan niño) que lleva el pellico lleno de cerezas y se las ofrece para Jesus; miéntras una jovencita alcanza otras de otro árbol inmediato para agasajar tambien con ellas á los santos peregrinos. Detras del niño pastor hay un cordero, que si ha de tomarse como emblema del Precursor, aun cuando san Juan Bautista no interviniese en la huida á Egipto, hará variar la significacion de la escena, y dará por resultado que no será tampoco una pastora adolescente, sino un ángel mancebo, la figura que alcanza cerezas del árbol. En el terrazo donde esta escena pasa ha colocado el autor algunos animales, ademas del mencionado cordero: unos patos en una charca, en la que se

reflejan el terreno y un tronco de árbol; el jumento con su aparejo, pastando la yerba, y unos conejos blancos entre unas matas. El riachuelo que á la derecha corre forma un barranco, cuyas dos orillas une un puente de madera.

Este cuadro fué regalado á Felipe IV por don Luis Mendez de Haro, y el Rey lo hizo colocar en el R. Monast. de San Lorenzo, donde decoraba una de las paredes del Capítulo vicarial. Es probablemente el mismo descrito por Vasari, que pintó el Tiziano para su amigo M. Ferdinando Sonica, y que este personaje colocó en su palacio de Padua.

473.—*Santa Catalina en oracion.*

Alto 1,35. Ancho 0,98.—Lienzo.

Tiene la Santa las manos levantadas al cielo.—Media figura de tamaño natural.

Procede de la *Iglesia vieja* del R. Monast. de San Lorenzo del Esc.

474.—*San Jerónimo en el desierto.*

Alto 1,47. Ancho 1,16.—Lienzo.

Está el Santo de rodillas delante de un crucifijo, dándose golpes en el pecho con una piedra. Tiene delante un libro abierto y una calavera.

475.—*La Vírgen de los Dolores.*

Alto 0,68. Ancho 0,61.—Tabla.

Media figura con las manos cruzadas.

Procede asimismo del R. Monast. del Esc.

F. L.

476.—*La religion socorrida por la España.*

Alto 1,68. Ancho 1,68.—Lienzo.

Amenazada por unas serpientes que salen de entre unos peñascos, al pié de los cuales se ven una cruz y un cáliz tirados por el suelo, una mujer desnuda, en actitud humilde y contrita, parece implorar la proteccion de una

hermosa matrona que se le aparece con lujoso atavío bélico, trayendo en la mano izquierda un estandarte, y en la diestra un escudo con las armas de España, y seguida de una numerosa cohorte, en la cual descuellan várias jóvenes hermosas, que sin duda representan las virtudes. La mencionada matrona simboliza la España; la mujer humilde, desnuda y perseguida por las serpientes, pudiera simbolizar alguna region en antiguos tiempos católica, y despues estragada y envilecida por la herejía y la barbarie. Los trofeos militares que yacen en el suelo entre las dos figuras principales, denotan como si la tierra en que pasa la escena hubiera sido en tiempos anteriores conquistada por las armas católicas; y las galeras que á lo léjos se divisan, precedidas por el Turco que surca las ondas en un carro tirado por dos caballos marinos, hacen quizá alusion á la invasion del poder otomano contra cualquiera de las tierras que en tiempo de Cárlos V y de Felipe II debieron su libertad al catolicismo armado.—Firmado, *Titianus F.*

Este cuadro viene á desarrollar el mismo pensamiento que el que ejecutó Tiziano para Cárlos V, de la *Religion perseguida por la herejía*, y que grabó el Fontana. Posteriormente, en tiempo de Felipe II, fué repetido por el mismo autor para la familia Doria, con una variante, para acomodarlo á la apología de esta ilustre casa, que tanto contribuyó á la famosa victoria de Lepanto. En vez del escudo con las armas de España, puso Tiziano en la diestra de la matrona que ampara á la Religion, el escudo con las armas de los Dorias. En el Arch. de Pal. Leg. 118, núm. 669; Felipe IV, R. Casa, año 1661, hay una curiosa *nota de las alhajas que se encontraron en el cuarto del Príncipe, á la muerte de Velazquez*, y en ella figura este lienzo con el nombre de *cuadro de la Fé.*— Vinc. Carducci que le habia visto años ántes en el Salon grande nuevo con balcones á la plaza, lo señala con este título en su *Diálogo* 8.°: *la Fé que se pasa á la bárbara idolatría de la India.*— Procede del Capítulo vicarial del R. Monast. de San Lorenzo.

477.—*Retrato del autor.*

Alto 0,86. Ancho 0,65.—Lienzo.

Está representado de edad avanzada, casi de perfil, con larga barba blanca y cabello corto, tambien cano;

vestido de ropilla y balandran de color muy oscuro. Tiene al cuello una cadena de oro, como caballero y conde palatino, y en la mano un pincel.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Este retrato vino al R. Museo del Pal. nuevo, donde estaba en tiempo del Sr. Cean Bermudez. Durante los reinados de Felipe IV y Cárlos II estuvo colocado en el pasillo llamado de la *Madonna*, en el R. Alc. y Pal. antiguo.

F. L.

478.—*San Jerónimo en oracion.*

Alto 0,99. Ancho 0,90.—Lienzo.

Desnudo el santo doctor y postrado en tierra, en un yermo, entre dos altos peñascos, delante de un crucifijo que tiene en el suelo, medita sobre la pasion del Redentor, y en la intensidad de su contricion, levanta los dos brazos y humilla la frente, dejando caer el libro en que leia y la disciplina con que se azotaba. En lo alto se aparece un ángel que baja del cielo trayendo al hombro una tabla con esta leyenda: *Nunc legit, nunc orat, nunc pectore crimina plorat.*

Tambien procede del Esc.—Supone el Dr. Gaye que puede ser éste el *San Jerónimo* que pintó Tiziano para el Marqués de Mantua, Federico Gonzaga, del cual habla dicho príncipe con grande elogio en una carta que dirigió al autor en 5 de Marzo de 1531.—Véase su *Carteggio*, tomo II, pág. 223, nota.

479.—*Retrato de señora.*

Alto 0,64. Ancho 0,50.—Lienzo.

Lleva en la cabeza una especie de turbante verde con red de oro y aljófar, un vestido de escote cuadrado con mangas afolladas, tambien verde, recamado de oro; camiseta de gasa plegada y bordada de encarnado; cadena delgada de oro, de dos vueltas, al cuello, otra gruesa de eslabones en la cintura, y puños de batista fruncidos, bordados de encarnado. Su brazo derecho descansa sobre una mesa, y bajo la mano tiene unos guantes. Tez morena,

cabello castaño, rostro ovalado; representa unos 24 años de edad.—Busto de tamaño natural.

Hay algun fundamento para dudar de la autenticidad de este cuadro.

480.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,81. Ancho 0,66.—Lienzo.

Barba y cabello negros, ropilla negra de seda fuerte, y gaban tambien negro con vueltas de armiño; puños y cuello de puntilla de encaje. La mano derecha en la cintura, y en el dedo anular una sortija de valor.—Figura de ménos de medio cuerpo, tamaño natural.

481.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,81. Ancho 0,68.—Lienzo.

Barba larga y cabello corto, castaño oscuro; ropon negro, y un libro en la mano. Representa unos 40 años de edad.—Media figura de tamaño natural.

482.—*Diana y Acteon.*

Alto 0,96. Ancho 1,07.—Lienzo.

Acteon era un gran cazador, hijo de Aristeo, que habiendo osado poner los ojos en la esquiva Diana, fué por esta púdica diosa trasformado en ciervo, y murió despedazado por sus mismos perros.

En un pequeño estanque, formado en una embalsamada floresta con el caudal de una hermosa fuente de mármol, que vierte por unos mascarones, bajo una especie de glorieta de cuatro macizos arcos, la casta Diana, que huia siempre de las poblaciones y se complacia en la vida agreste, se recreaba bañándose con sus ninfas; y ya fuera del agua cristalina, sentada sobre un paño carmesí, enjugaba su blanco cuerpo una de aquellas doncellas, cuando el intrépido Acteon, penetrando de súbito

por la enramada que ocultaba el baño, descubre á la diosa, y al paso que le sobrecoge su deslumbradora belleza, comunica el estupor con su presencia inesperada á toda la bulliciosa reunion femenina. Diana, indignada, trata de esconderse, auxiliada por una esclava negra que tira á un tiempo de la sábana y del manto rojo para cubrirla con ambos. De las ninfas que jugueteaban en el marmóreo tazon, una intenta taparse con la cortina encarnada que cuelga de lo alto, otra se esconde detras de un pilar, otra se vuelve de espaldas, como único recurso para no ser vista de cara; otra, sobrecogida en su accion, no acierta á moverse de su asiento, donde permanece encogida y agachada. El jóven cazador, entre tanto, embelesado ante la esquiva diosa, deja caer su arco y su dardo, y parado á la orilla opuesta del estanque, no acierta á pasar adelante.—Fondo : bosque, montañas azules y brillante celaje.

Dudan algunos inteligentes de la autenticidad de este lienzo y de su compañero el núm. 483, y esta misma circunstancia nos obliga á consignar los datos que hemos podido recoger y las conjeturas que hemos formado respecto de la historia de los dos cuadros que pintó Tiziano representando las fábulas de *Diana y Acteon* y de *Diana y Calisto.* Fuese por eleccion propia, ó por expreso encargo de Felipe II, pintaba el Vecellio por los años de 1558, esto es, á los 81 de edad, estos dos cuadros, juntamente con otros varios de asuntos, ya mitológicos, ya sagrados; y en 19 de Junio de dicho año escribia al Rey Católico que tenía ya terminadas las dos composiciones de *Diana en la fuente* y de *Calisto.* El Rey con este motivo le escribió desde Gante, con fecha de 13 de Julio, la siguiente carta : «Amado nuestro: Vuestra carta de XIX del pasado he recibido, y holgado de entender por ella lo que escrivís que teníades acabadas las dos poesías, la una de Diana en la fuente, y la otra de Calisto. Y porque no succeda el inconveniente que succedió á la pintura del Christo, he acordado que se embien á Génova, para que de allí se me encaminen á España; y escrivo á Garci Hernandez sobre ello. Vos se las entregaréis á él, y procuraréis que vayan muy bien puestas, y en sus caxas, y empacadas de manera que no se gasten en el camino, y para esto será bien que vos, que lo entendeis, las pongais de vuestra mano, porque sería gran pérdida que llegassen dañadas», etc. (Ridolfi, part. I, *Tiziano.*) Terminados los cuadros á principios de Octubre de 1559, el secretario García Hernandez escribió desde Venecia á 11 de dicho mes á Felipe II que se los remitia, juntamente con el de *Cristo en el sepulcro* y otros, por la via de

Génova. (Arch. de Sim., Est., Leg. 1323, fól. 721.) Por otra carta del mismo secretario, de Noviembre de 61 (Arch. cit., Leg. 1324, fól. 10) sabemos que el embajador Figueroa se descuidó en activar la remesa, y el cajon estuvo en Génova detenido un año; despues fué enviado á España. ¿Dónde fueron colocadas las dos pinturas despues que llegaron á su destino? No se sabe.—Bajo el reinado de Felipe IV, Vicencio Carducci las contempla embelleciendo el R. Pal. de Madrid, y colocadas en uno de los salones de la obra nueva con que se acababa de ampliar el antiguo Alcázar, y despues las ve encajonadas y á disposicion del Príncipe de Gáles, Cárlos Estuardo, para pasar á Inglaterra, juntamente con el *Rapto de Europa*, la *Danae* y otras pinturas del mismo Tiziano, que acababa de regalar á dicho Príncipe el espléndido monarca español. No se verificó, sin embargo, su traslacion á la Gran Bretaña. *Despues, con los nuevos sucesos, se quedaron*, escribia hácia el 1632 el citado Carducci.—Mas llega el año 1700, en que va á cambiar la dinastía reinante en España, y en el Invent. que por muerte de D. Cárlos II hacen de los cuadros del R. Alc. y Pal. los pintores Giordano, Rici y Arredondo, figuran los dos lienzos de los *Baños de Diana con Calisto* (sic) y de *Diana y Acteon*, como propiedad del último vástago de la casa de Austria. Y llega despues el año de 1704, y se pone en dicho catálogo, al márgen del lugar en que se hacia expresion de ambos cuadros, una nota en que se consigna que estas pinturas fueron regaladas al Duque de *Gremon* (Gramont) por órdenes de 3 de Setiembre y 7 de Noviembre de dicho año, comunicadas por el Excmo. Sr. Marqués de Villafranca, mayordomo mayor de S. M. ¿Tuvo efecto la entrega de los dos cuadros al Duque de Gramont? Anduvo éste más solícito que el infortunado Príncipe de Gáles, á quien ochenta años ántes se habia hecho el mismo regalo; y los desastres sufridos aquel propio año de 1704 por las armas francesas empeñadas á favor de Felipe V en la guerra de sucesion, no le impidieron al enviado de Luis XIV disfrutar de tan valioso presente. Salieron pues de España indudablemente los dos preciados lienzos, y despues figuraron en la Colec. del célebre Duque de Orléans (*Philippe-Egalité*), padre del último Rey de los franceses, en cuya época fueron grabados.—La lealtad con que consignamos nuestras conjeturas nos obliga á hacernos cargo de otras circunstancias que parecen desfavorables á la autenticidad de los dos cuadros que acá conservamos. Consta, en efecto, que los dos lienzos regalados al Duque de Gramont eran de mayores dimensiones que los de nuestro Museo; tenian aquéllos dos varas de alto por una y media de ancho, al paso que éstos sólo miden unos cuatro piés escasos en cuadro; y hay la coincidencia de que dos lienzos que parecen auténticos del Tiziano, que expresan los mismos asuntos, que llevan la firma del Vecellio en letras de oro, y que pueden muy bien ser los que pertenecieron al Duque de Gramont y al Duque de Orléans, tienen mayor tamaño que los nuestros, y existen hoy en Lóndres en la *Stafford gallery*. Por otra parte, consta tambien que los cuadros de Tiziano, propios de la corona de España, fueron en diferentes épocas copiados por buenos pintores; Carducci, en sus *Diálogos*, nos da la noticia de que Miguel de la Cruz, á quien califica de artista de grandes esperanzas, copiaba en el palacio de Madrid y en el Esc. todos los cuadros notables del Vecellio para el infortunado rey Cárlos I de Inglaterra; y por el Invent. de los cuadros del R. Alc. y Pal. de Madrid, formado en tiempo de Cárlos II,

venimos en conocimiento de que varios lienzos del célebre maestro veneciano fueron copiados por Juan Bautista del Mazo. Estos datos, unidos al hecho positivo de ser los cuadros sobre que discurrimos de una ejecucion que revela, bien considerada, no tanto la decadencia senil del autor, como cierta falta de trasparencia y calor en su colorido, esto es, la ausencia de aquellas dotes que el Tiziano conservó hasta su más avanzada edad, segun lo demuestra el cuadro del *Entierro del Señor*, ejecutado tambien á los 82 años, pueden hasta cierto punto justificar la sospecha de que sean copias, y no originales, estos dos lienzos. Ultimamente, conviene tambien no perder de vista, si sobre el particular se trata de hacer un exámen todavía más concienzudo, otro dato que nos suministra el Vasari, á saber, que Tiziano pintó tambien cuadros de fábulas mitológicas para el Marqués de Astorga. Pudo el gran maestro veneciano haber hecho para este magnate algunas repeticiones en pequeño de los cuadros mismos que habia pintado para Felipe II, y el Marqués de Astorga haberlas cedido á la corona, como lo verificaron con otros buenos cuadros varios grandes de aquel tiempo.

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, pieza de Besamanos.—Continuaban á principios de este siglo colocados en el mismo palacio, donde los vió Cean Bermudez, que habla de ellos en su *Diccionario*.—Ambos fueron grabados por el hábil flamenco Cornelio Coort, en la propia casa de Tiziano.

C. L.—F. L.

483.—*Diana descubriendo la debilidad de Calisto.*

Alto 0,98. Ancho 1,07.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Calisto, hija de Licaon, era una ninfa de Diana. Enamorado de ella Júpiter, la sedujo tomando la forma de esta diosa, la cual, al descubrir que Calisto habia perdido la virginidad, la arrojó de su comitiva.

Al pié de una colina, que hace pintoresca un ameno bosquecillo, se eleva una fuente de mármol, ornada de bajo-relieves, sobre la cual un genio vierte de una ánfora un cristalino raudal, formando un arroyuelo, que discurre lamiendo un peñasco sombreado por la vegetacion que crece en su cima. A este arroyo acuden, fatigadas del ejercicio de la caza, la esquiva Diana y sus ninfas, á la hora en que el sol, entre celajes de oro y grana, baja á esconderse detras de la cortina de ultramar de las montañas. Colgando un manto de rico brocado de una rama, para impedir por aquel lado todo im-

portuno registro, solázanse desnudas y refrescan sus alabastrinos cuerpos en el agua fria del arroyo. Advierte entónces la diosa que una de sus ninfas, la hermosa Calisto, se niega á despojarse de sus paños, sospecha que alguna amorosa fragilidad la hace indigna de la compañía de las otras doncellas, y manda que á la fuerza la desnuden. Entre las bellas nunca faltan celosas y solícitas acusadoras; apodéranse de la infeliz Calisto cuatro de ellas: dos la sujetan por la parte superior del cuerpo, otra le quita el rojo coturno; otra, finalmente, tira del manto que cubria su seno, y hace manifiesta la prueba de su pecado. La severa Diana, desde el lado opuesto del arroyo, sentada en el herboso ribazo sobre un manto de rico terciopelo morado, que hace resaltar la blancura de su cuerpo, rodeada de otras cinco ninfas, dos desnudas á sus piés y medio metidas en el agua, y las tres restantes áun vestidas, y como recien llegadas al lugar de la escena tras una correría en pos del cerdoso jabalí ó del ligero gamo, dicta, teniendo la diestra extendida hácia la culpada, la irrevocable sentencia que la expulsa de su feliz y bulliciosa comitiva. En primer término, un perro está echado junto al arroyo, con la lengua fuera, como rendido de la caza.

Para la ilustracion histórica de este cuadro, del cual existe una repeticion, con algunas variantes, en la galería del Belvedere de Viena (núm. 17, pieza segunda), véase la nota final al anterior, núm. 482.

C. L.—F. L.

484.—*La Adoracion de los Santos Reyes.*

Alto 1,41. Ancho 2,19.—Lienzo.

Está representada la escena bajo un cobertizo de madera y paja. La Vírgen sentada, con los piés sobre unos tablones, presenta el divino Infante á la adoracion de los tres Reyes. Uno de éstos, arrodillado delante del Niño,

alarga el cuello para besarle el pié, lleno de fe y veneracion. Los otros dos se preparan á hacer lo mismo, y disponen los presentes que van á ofrecerle. Los criados, con los caballos y camellos, esperan fuera del cobertizo, unos pié en tierra, otros todavía montados. Los trajes (parece excusado advertirlo tratándose de asuntos sagrados representados en el siglo XVI) son los del tiempo del autor; así, el Rey que besa el pié á Jesus lleva una ropilla de terciopelo granate, jubon de tisú de oro, botas á la tudesca. El fondo es un terrazo entre colinas; las azules montañas que asoman al horizonte forman con el sol que se levanta por aquel lado, y el celaje de oro que le precede, un precioso esmaltado lleno de poesía.

485.—*Retrato de la Emperatriz doña Isabel de Portugal, esposa de Cárlos V.*

Alto 1,17. Ancho 0,98.—Lienzo.

Fisonomía grave, de pocas carnes, cabello rojo. Representa unos 24 años de edad. Está sentada junto á una ventana y delante de un cortinaje de brocado; vestida con un rico traje de terciopelo y tisú de oro, de escote cuadrado, orlado de anchas franjas de oro y perlas, mangas perdidas, forradas de raso carmesí, prendidas á trechos sobre el brazo con ricos joyeles; mangas interiores de batista á bullones, sujetos con cordon de oro; camiseta alta bordada y recamada á listas con cuello encañonado; pendientes de gruesas perlas; el peinado formando trenzas y cocas rizadas y batidas, con un cintillo de pedrería en la parte superior; largo collar de perlas, que desciende sobre la cotilla y se prende al pecho en un magnífico alfiler ó broche de rubíes, esmeraldas y perlas; y cinturon de oro y pedrería, cuya caida se levanta para quedar aprisionada bajo la aristocrática mano de la Emperatriz. En la izquierda tiene un libro. Por la ven-

tana del fondo se registra un paisaje montuoso y un cielo con ráfagas de vapor.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Ni el Vasari ni Ridolfi hacen mencion particular de este retrato, el cual sirvió de argumento á Cean Bermudez para sostener su idea de la venida de Tiziano á España ántes del año 1538. Es indudable que el Vecellio pintó el retrato de la Emperatriz, pues ademas de atestiguarlo este lienzo, de autenticidad indisputable, lo afirma Argote de Molina en su *Libro de la Montería*, expresando que el retrato existia en 1582 en el palacio del Pardo; pero de aquí no se deduce que el artista veneciano lo ejecutára por el modelo vivo. Pudo muy bien hacerlo por otro retrato de aquella augusta señora, y áun es verosímil que pintase la cara por otro de Antonio Moro.—En el Inventario de 1686 figuraba colocado en la *Galería del Mediodía* del R. Alc. de Madrid. Años ántes lo vió Carducci en el Salon nuevo de balcones á la plaza. (Véase su *Diálogo* 8.°)

C. L.

486.—*Santa Margarita.*

Alto 1,24. Ancho 0,93.—Lienzo.

Tiene la Santa una palma en la mano izquierda, y está á sus piés el dragon, del cual supone la piadosa leyenda que se libertó haciéndole la señal de la cruz.—Tambien podria ser santa Marta, vencedora del dragon ó tarasca, segun la tradicion francesa recogida por Molano. Más de media figura de tamaño natural.

Procede de la Sacristía de la iglesia del R. Monast. del Esc.

487.—*Nuestro Señor Jesucristo llevando la cruz.*

Alto 0,67. Ancho 0,77.—Lienzo.

A su lado está Simon de Cyrene ayudándole á levantar el pesado madero.—Bustos con manos, tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. Cuarto del Infante don Antonio.

488.—*Jesucristo con la cruz, y Simon Cirineo.*

Alto 0,98. Ancho 1,16.—Lienzo.

Está el Salvador caido bajo el peso del instrumento

de su suplicio, con la mano apoyada en una piedra.—Firmado de esta manera, en la piedra: *I. B.* (*Ioannes Bellinus*), y debajo *Titianus.*

Esta firma parece significar que la composicion es obra de Juan Bellino, y la ejecucion de su discípulo Ticiano; dado que no pueda suponerse que hayan pintado ambos en este lienzo, de época evidentemente posterior al año 1516, en que Bellino falleció.

489.—*El Salvador, en su aparicion á la Magdalena.*

Alto 0,68. Ancho 0,62.—Lienzo sobre tabla.

Tiene la mano izquierda junto al pecho, y en ella una hoz de jardinero.—Busto de tamaño natural.

Este busto es un mero fragmento de un cuadro que se dejó perder en el R. Monast. del Esc., y del cual se conserva allí una mala copia.

490.—*La Oracion del Huerto.*

Alto 1,76. Ancho 1,56.—Lienzo.

En lo alto del monte de las Olivas está Jesus haciendo su oracion. En primer término, soldados armados suben por la montaña á la luz de una linterna.

Procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc.

491.—*El entierro del Señor.*

Alto 1,30. Ancho 1,68.—Lienzo.

Pasa por una repeticion del cuadro núm. 464, con algunas variantes en los accesorios. La túnica del hombre que sostiene por la parte inferior del cuerpo el divino cadáver, es en este lienzo de color amarillento oscuro con flores negras.

Dudamos de la autenticidad de esta obra, y debemos manifestar nuestra sospecha de que sea ella la copia de Tiziano que ejecutó Juan Bautista del Mazo, y que, segun el Invent. de 1686, servia de retablo en el Oratorio debajo del coro de la Capilla del R. Alc. y Pal. de Madrid.

TIZIANO (Atribuido á).

492.—*Nuestra Señora en contemplacion.*

Alto 0,73. Ancho 0,48.—Lienzo.

Túnica de carmin, manto azul verdoso.—Tamaño natural, media figura.

Procede del R. Monast. de San Lorenzo del Esc.

493.—*Retratos.*

Alto 1,56. Ancho 1,07.—Lienzo.

A la izquierda del espectador, un hombre, vestido con un ropon negro forrado de pieles, y calzas rojas á la veneciana, cruza su mano con la de una hermosa dama ricamente ataviada, que ocupa el centro del cuadro. Al lado de ésta se ve otra señora, y otras tres personas detras. Las dos figuras principales están como en actitud de andar.—Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

Parece este lienzo de carácter histórico, no sólo por los retratos, sino tambien por la composicion de su grupo; mas no nos ha sido posible averiguar su significacion.—Procede del Pal. nuevo de Madrid.

TIZIANO (Copia de).

494.—*Jesucristo y la Vírgen.*

Alto 0,72. Ancho 0,88.—Lienzo.

Medias figuras de tamaño natural.

R. Monast. del Esc.

495.—*Retrato de Isabel d'Este, Marquesa de Mantua.*

Alto 1,06. Ancho 0,86.—Lienzo.

Tiene en la cabeza una especie de turbante con una presilla de esmeraldas y perlas. Está sentada, con la mano izquierda descansando en el brazo del sillon, y

lleva las mangas del vestido recamadas. Fué esta señora muy amada del célebre poeta Ariosto.— Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

496.—*El Marqués del Vasto arengando á sus soldados.*

Alto 2,53. Ancho 1,88.—Lienzo.—(Copia del N.° 471.)

497.—*Alegoría.*

Alto 1,18. Ancho 1,40.—Lienzo.

Una diosa de majestuoso aspecto está sentada, teniendo en las manos un gran vaso de cristal, que parece entregar á otra mujer hermosa y casi desnuda que está de pié en frente de ella, como en actitud de sumisa y agradecida. Un Cupido está recostado en el hombro de la diosa, y dos sátiros llevan canastillos de frutas. —Medias figuras de tamaño natural.

Muchos cuadros hay de este mismo asunto con algunas variantes, que pasan por del Tiziano con más ó ménos fundamento. El argumento del que tenemos á la vista podria ser tal vez la fragilidad de la belleza, simbolizada en el vaso de cristal que entrega la matrona á la doncella casi desnuda; así como simbolizaba el recato que debe tener la mujer hermosa otro cuadro del mismo Tiziano, que describe Carducci (Diálogo 8.°), y cuya composicion ofrecia alguna analogía con la del presente.—Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. Cuarto del Infante D. Javier. Inventariado como original.—En tiempo de Cean Bermudez ocupó, al parecer, el Pal. nuevo.

498.—*Retrato de Felipe II.*

Alto 1,03. Ancho 0,82.—Lienzo.

Está representado de edad juvenil, con el cabello corto, la barba clara y suave, y su traje es una ropilla negra muy ajustada, de seda y terciopelo á listas, con forro de piel de cisne que asoma por el cuello y los puños, y por las costuras del peto y de los brahones. Lleva jubon interior de fina gamuza blanca, que sale por los puños; rica botonadura de pedrería, y cadena de oro con el Toison pendiente al cuello. Apoya la mano derecha

en la esquina de una mesa ó bufete cubierto con tapete carmesí franjado de oro, y la izquierda en el puño de la espada. Tiene sortijas en los dedos anular y meñique. Fondo liso.—Media figura de tamaño natural.

Podrá tal vez haber sido ejecutado este retrato por Alonso Sanchez Coello, que copió muchas obras de Tiziano; ó por la célebre Sofonisba Anguisola, dama de la reina doña Isabel de la Paz, que consta hizo un retrato, muy elogiado, de Felipe II en el año 1559.—Son tantos los retratos de Felipe II, atribuidos como éste al Tiziano en los antiguos inventarios de pinturas de los Palacios de Madrid y Sitios Reales, de donde vinieron los cuadros á formar este Museo; y al mismo tiempo tan indeterminadas las descripciones de dichos retratos y sus dimensiones, que no hemos podido comprobar la procedencia del presente lienzo. En muchos de aquellos inventarios hasta se suprime á menudo la indicacion de los autores, y á veces se dan como originales cuadros que no son sino copias. Este retrato figuraba como original de Tiziano en el primer Catálogo del Museo, que redactó su conserje el señor Eusebi.

499.—*Retrato de D. Fernando I, Rey de Hungría y de Bohemia, hermano del Emperador Cárlos V.*

Alto 1,12. Ancho 0,90.—Lienzo.

Cara larga, nariz prolongada, buen color, barba rubia oscura, expresion vulgar; edad, como unos 35 años. Está el personaje completamente armado; tiene la mano derecha sobre el yelmo, puesto en una mesa cubierta con tapete carmesí, y la izquierda en el puño de la espada.—Media figura de tamaño natural.

Figura este retrato en el Invent. formado á la muerte de Felipe II, en 1600, entre los que tenía prestados la Emperatriz doña María, su hermana. (Tomo I, fól. 822 y siguientes.) —Colec. de Felipe IV y Cárlos II. R. Alc. y Palacio de Madrid, Galería del Mediodía (como *original de Tiziano*).

500.—*Retrato del Emperador Cárlos V.*

Alto 1,12. Ancho 0,99.—Lienzo.—(Copia del núm. 453.)

Con la mano izquierda acaricia á un hermoso perro. —Media figura de tamaño natural.

TORRESANI (Andrea).—*Nació en Brescia, no sabemos en qué año; duda Siret si fué hácia el de* 1727, *y afirma que murió en* 1760. (Escuela lombarda.)

El autor del *Abecedario Pittorico* no consigna la época de este buen paisista; las noticias que da de sus obras no carecen, por otra parte, de interes. Desde los 13 años recibia ya de la naturaleza bellas inspiraciones, que trasladaba al lienzo produciendo vistas sumamente agradables. Viendo su padre sus excelentes disposiciones, le puso bajo la direccion de Antonio Aureggio, paisista de escaso mérito, y hoy ya muy poco estimado, á quien superó en breve. Fué en Venecia donde principalmente se desarrollaron sus facultades: allí las obras de los grandes maestros y las galas de aquella espléndida naturaleza semioriental le abrieron nuevos horizontes, de donde sacó gran fruto, mejorando notablemente su posicion y haciendo estimar sus obras por todos los personajes de cuenta de Venecia y Lombardía. Disputáronse éstos sus producciones, no sólo como pintor paisista, sino tambien como dibujante á la pluma, género en que se ejercitó mucho, imitando á Tiziano y al Campagnola. Y no sólo dibujaba á la pluma vistas y países, tan bellos como los que ejecutó para Zaccharia Sagredo y Pietro Guarienti, sino que era igualmente experto en la figura, como lo demostró en la coleccion de retratos de los más afamados músicos y cantantes de su tiempo, ejecutados á la pluma tambien, y á la *acquarella*, que poseia el eclesiástico don Francisco Valdalba, músico excelente.—Acometido de un ataque apoplético que le tuvo en Venecia postrado en cama varios meses, le mandaron los médicos á respirar los aires de su país natal, donde á poco falleció, á los 33 años de edad, dejando el grato recuerdo de su mérito artístico y de sus cristianas virtudes.

501.—*País.*

Alto 0,60. Ancho 0,76.—Lienzo.

Lago rodeado de peñascos cubiertos de vegetacion, y á la orilla unos pastores con su ganado.

TREVISANI (Angelo).—*Nació en Venecia. Floreció en el siglo* XVIII *por los años de* 1730. (Escuela veneciana.)

No se sabe el año fijo de su nacimiento. El autor del *Abecedario Pittorico* nos dice solamente que se distinguió como buen *figurista* y óptimo *retratista*, y que no salió nunca de su patria. Permaneció siempre fiel á la manera veneciana. Su estilo es natural y de buen gusto, y su pincel esmerado en el claro-oscuro.

502.— *La Vírgen con el niño Dios.*

Alto 0,76. Ancho 0,68.—Lienzo.

Jesus está dormido en los brazos de su santa Madre. —Medias figuras de tamaño natural.

TREVISANI (Francesco), *llamado* el Romano.—*Nació en Capo d'Istria en* 1656; *murió en Roma en* 1746. (Escuela romana.)

Estudió en Venecia con el Zanchi, despues de haber aprendido los rudimentos del arte con un pintor flamenco, bajo cuya direccion ejecutó, á la edad de 11 años, un cuadro que todos consideraron como un verdadero prodigio. Pasó luégo á Roma, y las obras maestras de aquella gran capital le hicieron cambiar enteramente de manera. La buena eleccion que demostró en sus composiciones, su pincel delicado, sus tonos calientes y su toque lleno de espíritu y vida, le atrajeron el afecto y la proteccion de varios personajes distinguidos, entre ellos el Cardenal Flavio Chigi, sobrino del Papa Alejandro VII, y el Duque de Módena. El primero obtuvo para él la dignidad de caballero. Trabajó mucho Trevisani en Roma, Bolonia, Camerino, Perusa, Forli, etc.; el mismo Emperador de Rusia, Pedro el Grande, noticioso de su habilidad y reputacion, le encargó obras.

503.—*La Magdalena penitente.*

Alto 0,99. Ancho 0,76.—Lienzo.

Está la Santa con las manos juntas, leyendo un libro colocado sobre un peñasco. Cubre la parte inferior de su cuerpo un manto ceniciento.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Felipe V. R. Pal. de S. Ildef. Pieza del Oratorio. En tiempo de Cárlos III estaba en el Despacho de S. M.

TURCHI (Alessandro), *llamado comunmente* Alejandro Veronés, *y tambien* l'Orbetto.—*Nació en Verona, segun unos, en* 1580, *y murió en Roma en* 1650; *segun otros en* 1582, *y murió en* 1648. (Escuela veneciana.)

Su infancia fué trabajosa: su padre era pobre y ciego, y él le servia como de lazarillo, mendigando por las calles el sustento. De la ceguera de su padre le vino el nombre de *Orbetto*. Entró á servir al pintor Felice Riccio,

llamado el *Brusasorci*, y éste fué su primer maestro en el arte de la pintura para la cual descubria el mancebo grandes disposiciones. Muerto Riccio, pasó el discípulo á Venecia, de edad de 23 años; se ajustó con Carlo Saracini para ayudarle en sus obras, y despues tomó lecciones de Carletto Cagliari, ó sea Cárlos Veronés.—De Venecia regresó á Verona, que, sin embargo de ser su patria, no posee de él más que dos ó tres cuadros verdaderamente notables, como son el *Suplicio de los Mártires* y la *Vírgen de los Dolores*, y establecióse luégo en Roma, donde, estudiando con ardor las obras del Coreggio, de Rafael y de los Carraccis, se esforzó en reunir al brillante colorido veneciano la ciencia de dibujo de las escuelas romana y boloñesa, y la gracia de la lombarda. No salió del todo adelante con su empresa, y hubo de contentarse con emular la reputacion de Andrea Sacchi y Pietro da Cortona. Pasan por cuadros originales del Orbetto muchas copias de su discípulo Gio. Ceschini. El cuadro de la *Huida á Egipto* de nuestro Museo es una de sus mejores obras.

504.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,42. Ancho 1,42.—Lienzo.

Está la Santa haciendo oracion, con las manos cruzadas, delante de un peñasco en que hay dos libros, una calavera y un crucifijo. Tiene una túnica blanca y un manto carmesí.—Media figura de tamaño natural.

505.—*La Huida á Egipto.*

Alto 2,84. Ancho 2.—Lienzo.

Dos ángeles guian á la Santa Familia por un camino, junto á un parapeto con dos obeliscos: uno de los ángeles, con una azucena al pecho, conduce el jumento en que van la Vírgen y el Niño, y el otro acompaña á San José, que marcha á pié, apoyado en su bordon de peregrino.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Este cuadro fué pintado para la iglesia de San Romualdo en Roma, y le adquirió el rey D. Cárlos IV cuando residia en aquella capital.

C. L.

506.—*Salomé y Herodías.*

Alto 1,35. Ancho 1,60.—Lienzo.

El rey Heródes, sentado á una mesa, con dos perso-

najes en frente, y á su derecha la hermosa Herodías, está en actitud de conceder á la jóven Salomé la cabeza del Precursor, que ésta le ha pedido despues de haber bailado á su presencia. En el fondo se ven los músicos que tocan durante la cena, y los sirvientes que traen manjares á la mesa.

VACCARO (Andrea).—*Nació en Nápoles en* 1598; *murió en* 1670. (Escuela napolitana.)

Fué su primer maestro Girolamo Imparato; pero nacido para la imitacion más que para la originalidad, y estimulado por los consejos de su amigo Massimo Stanzioni, que le disuadió de seguir la manera del Caravaggio, tomó por modelo al Guido. Asegura Siret que formó parte en Nápoles de la célebre *Compañía de la Muerte*, tan enemiga de la dominacion española en aquellos estados, en tiempo de Felipe IV. Á la muerte del caballero Massimo, se alzó con la reputacion de primer pintor napolitano, hasta que fué á establecerse á aquella ciudad el fecundo Lúcas Giordano, que hizo palidecer su estrella. — Tuvo un hijo, Niccolò, que al principio siguió su estilo, hasta el punto de confundirse muchas de sus obras con las del padre; pero luégo imitó á Salvator Rosa, y áun al Poussin en las bacanales que ejecutó.

507.—*Pasaje de la vida de San Cayetano.*

Alto 1,23. Ancho 0,76. — Lienzo. — (Compañero de los números 508, 509 y 510.)

Siendo niño recien nacido, su noble madre, María Porto, le ofrece á la Vírgen, postrada ante un altar y acompañada de otras personas. «Deseaba su madre, dice el autor del *Año cristiano*, que tambien se viesen santos en una familia donde ya se habian visto sabios y capitanes, con cuyo piadoso fin, luego que fué bautizado, le puso bajo la proteccion de la Santísima Vírgen.» Fondo: una capilla con el altar de Nuestra Señora y un arco abierto con vista á la campiña montuosa del Vicentino, tierra donde el Santo tuvo su cuna.—Firmado.

Este cuadro y sus compañeros, con otros seis más, formaban una serie completa de pasajes de la vida de San Cayetano. Estaban distribuidos en el Pal. del Buen Retiro, Colec. de Cárlos III, entre la *pieza del besamanos* y el *cuarto de la Reina madre.*

508.—*Asunto místico de la vida de San Cayetano.*

Alto 1,27. Ancho 0,77.—Lienzo.

« Entrando en la iglesia de Santa María la Mayor, la vigilia de Navidad, para pasar en ella la noche, luego que se puso en oracion, se le dejó ver el niño Dios en el mismo estado que tenía al tiempo de su nacimiento. Estrechóle en sus brazos la Santísima Vírgen, y al punto le pasó á los de Cayetano, cuya alma quedó como inundada en consuelos celestiales.» (*Año crist.*, dia 7 de Agosto.)

Está la Vírgen presentando á San Cayetano el niño Jesus, con los brazos abiertos. San José y dos ángeles están á un lado, y otro ángel arrodillado detras de Nuestra Señora; y un coro de ángeles niños, en lo alto, canta teniendo en las manos el liston con la letra *Gloria in excelsis.* Fondo : fábrica ruinosa y paisaje.— Firmado.

(Véase la nota ilustrativa puesta al núm. 507.)

509.—*Desinteres de San Cayetano.*

Alto 1,26. Ancho 0,77.—Lienzo.

« Enviado á Nápoles, de órden del Pontífice (Clemente VII) para fundar en aquella ciudad una casa de su religion (de clérigos Teatinos), aceptó el sitio y alojamiento que le dió el Conde de Opido ; pero nunca le pudo éste reducir á que admitiese los fondos y las rentas que le señalaba, alegando ser contrario á la perfeccion de pobreza que habia profesado. » (*Año crist.*, dia citado.)

Está representado el Santo en actitud de rehusar los regalos que le ofrecen de parte de su bienhechor el Conde de Opido. Fondo : vestíbulo de arquitectura grecoromana y celaje.— Firmado.

(Véase la nota ilustrativa puesta al num. 507.)

510.—*Muerte de San Cayetano, fundador de la órden de clérigos Teatinos.*

Alto 1,23. Ancho 0,76.—Lienzo.

Á un lado del lecho del Santo está un sacerdote acompañado de tres acólitos, leyéndole la recomendacion del alma; al otro lado el arcángel San Miguel, y á la cabecera un ángel esperando el último suspiro del moribundo para remontarse con su alma al cielo. En lo alto, Jesucristo, en su gloria, recibe al Santo, que se representa en este episodio rodeado ya de ángeles. Por un lado del fondo se ve la campiña.—Firmado.

(Véase la nota ilustrativa puesta al núm. 507.)

511.—*La Magdalena en el desierto.*

Alto 1,79. Ancho 1,28.—Lienzo.

Está sentada la Santa en su gruta. Tiene una túnica cenicienta y un manto amarillo.—Figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. *Primera pieza del cuarto nuevo de la Infanta.*

512.—*Santa Águeda.*

Alto 1,26. Ancho 1.—Lienzo.

Alza la Santa los ojos al cielo despues de cortados sus pechos, como ansiando el instante de volar á la gloria.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Pieza donde se decia la misa.* — Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio. *Pieza del despacho.*

513.—*Entrevista de Isaac y Rebeca.*

Alto 1,95. Ancho 2,46.—Lienzo.

«Rebeca, cuando alcanzó á ver á Isaac, bajóse del camello, y preguntó al criado: «¿Quién es aquel hombre que viene por el campo á nuestro encuentro?» Y le res-

pondió: «Aquél es mi amo.» Y ella, cogiendo prontamente el manto, se tapó. Isaac, empero, despues de haberle contado el criado cuanto habia hecho, la hizo entrar en el pabellon de Sara, su madre, y la tomó por mujer, y la amó en tanto grado, que se le templó el dolor que la muerte de su madre le habia causado.» (*Génesis*, cap. XXIV.)

El autor no se ha atenido estrictamente al texto sagrado, pero el asunto está representado con claridad. Isaac aparece como absorto al contemplar la hermosura de la jóven destinada á ser su esposa, y Rebeca, por su parte, demuestra con candor é inocencia el placer que experimenta al recibirla su prometido. Á un lado se ven los criados de Isaac, y al otro unos pastores en observacion junto al *Pozo de Dios viviente.*

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, bajo el título de *Eleazar y Raquel* (sic). *Paso del cuarto del infante D. Luis.* Tiene en el Inventario esta nota marginal, que indica su procedencia: *Quelli.*

514.—*Lot embriagado por sus hijas.*

Alto 1,95. Ancho 2,67.—Lienzo.

«Temeroso Lot, se retiró de Segor y fué con sus dos hijas á refugiarse en el monte (pues no se daba por seguro en Segor habiendo presenciado la destruccion de Sodoma y Gomorra), y se quedó en una cueva, así él como sus hijas. Entónces dijo la mayor á la menor: «Nuestro padre es viejo..... Vén, emborrachémosle con vino....., á fin de poder conservar el linaje por medio de nuestro padre.» (*Génesis*, XIX.)

Sentado Lot en el suelo, en una gruta, y reclinado sobre una de sus hijas, hácia la cual vuelve el rostro, recibe en una copa el licor que le sirve la otra, la cual está en pié á su derecha. Por la izquierda del fondo se ven las ciudades incendiadas.

C. L.

515. —*Tránsito de San Genaro, patrono de Nápoles.*

Alto 2,07. Ancho 1,54.—Lienzo.

Fué San Genaro elegido obispo de Benevento por aclamacion del pueblo y del clero, bajo el pontificado de San Cayo ó de San Marcelino, en el siglo III de la Iglesia. Encendido en todos los estados del Imperio el fuego de la persecucion por los edictos de Diocleciano y Maximiano contra los cristianos, Timoteo, gobernador de la Campania, que residia en Nola, noticioso de su celo evangélico, le mandó encerrar en las cárceles de Puzzolo, donde á la sazon se hallaba el santo Obispo confortando en la fe á los diáconos Sosio y Próculo y á sus compañeros los ciudadanos Eutychio y Acucio, todos confesores de Jesucristo. Despues de haberle hecho inútilmente arrojar á las llamas y comparecer en el anfiteatro para ser devorado por las fieras, le mandó degollar en la plaza pública, y allí le cortaron la cabeza, en union con otros santos mártires. El cuerpo de San Genaro fué conducido á Benevento, trasladado despues al monasterio de Monte-Vírgen, y por último á Nápoles, en el pontificado de Alejandro IV. Conserva su iglesia catedral el precioso despojo, paladion santo contra los furiosos incendios del Vesubio, y la ampolla que contiene su generosa sangre ofrece todos los años el prodigioso espectáculo de liquidarse al aproximársele la cabeza del santo mártir. (*Año crist.* Dia 19 de Setiembre.)

El cuadro representa al santo Obispo trasportado al cielo, acompañado de un grupo de ángeles, dos de los cuales llevan sobre un misal dos ampollas con la sangre que ha derramado por Jesucristo, miéntras otro enarbola el báculo pastoral como en triunfo. Fondo: celaje con nubes, y en la parte baja la ciudad de Nápoles y su puerto.—Firmado.

Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildef. *Tribuna grande.* — Atribuido en el Invent. respectivo á Paolo Matteis, pintor napolitano, discípulo de Luc. Giordano y de Morandi.

516.—*Santa Rosalía de Palermo.*

Alto 2,28. Ancho 1,79.—Lienzo.

Santa Rosalía, patrona de Palermo, habitaba en una gruta del monte Pellegrino. Nada se sabe de su vida de una manera auténtica.

Está la Santa representada en éxtasis, sostenida por dos ángeles mancebos, uno en pié y otro con la rodilla en tierra, miéntras cuatro hermosos angelitos traen del cielo una corona de flores para su cabeza.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. *Paso de tribuna y trascuartos.*

517.—*La Resurreccion del Señor.*

Alto 1,63. Ancho 1,81.—Lienzo.

Está Jesucristo en actitud de salir triunfante del sepulcro, con el pié derecho en su borde y los brazos extendidos, cubierto en parte el cuerpo con un paño blanco. Cuatro ángeles mancebos, dos á cada lado, y uno de ellos recogiendo el sudario, acompañan al Dios resucitado, y serafines le circundan entre doradas nubes.—Figuras de tamaño natural.

518.—*Gladiadoras romanas.*

Alto 1,75. Ancho 1,99.—Lienzo.

Los que en Roma intervenian como actores en los espectáculos del circo y del anfiteatro no fueron siempre los Bárbaros y los esclavos, ni reputados en todo tiempo como infames. En tiempo de César muchos ciudadanos libres, de vida relajada, y hasta algunos senadores y caballeros romanos, se hicieron gladiadores. Augusto toleró esta degradacion, ya más frecuente en sus dias,

y áun la ennobleció, no pudiendo contenerla, levantando la nota de infamia á aquel sangriento ejercicio. Bajo los emperadores siguientes, y con especialidad desde Calígula hasta Domiciano, las mismas mujeres bajaron á combatir á la arena. Es de suponer que las gladiadoras muertas, y las heridas que no daban esperanzas de vida, serian llevadas, lo mismo que los hombres, al *spoliarium*, donde habia ministros especiales destinados á acabar con los moribundos.

La escena pasa en un recinto limitado al fondo por una espaciosa galería circular. En él dos mujeres, presididas por los magistrados, á vista del pueblo, combaten, armadas de espadas y escudos, miéntras otra se dispone á entrar en la lucha. Una de las vencidas yace cadáver en tierra; otra, tambien muerta, sale del palenque en brazos de un hombre. Los espectadores parecen divididos en dos parcialidades: la de la que da muestras de ir á sucumbir en la lid, manifiesta en sus gestos y ademanes el dolor y enojo de que se halla poseida.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. *Paso del cuarto del infante D. Luis.*

519.—*Vénus en su lecho, entre flores.*

Alto 2,09. Ancho 2,86.—Lienzo.

Está la diosa del amor recostada sobre el brazo derecho y levantando con la mano izquierda una guirnalda. El lecho está cubierto de raso azul, bajo un pabellon que recoge uno de los cuatro cupidillos que la acompañan. Otro de éstos tiene asidos los cordones de las palomas uncidas al carro de Vénus; otro se acerca á ella con el carcax despojado de flechas y convertido en hermoso ramillete; y el último baja de lo alto arqueando entre sus manos un tallo de azucenas.—Figuras de tamaño natural.

Este cuadro, que por su estilo y asunto podria tal vez atribuirse mejor á Niccolò Vaccaro que á su padre Andrea, pasaba como del Albano en la Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.—En el Invent. de la Coleccion de Cárlos III del mismo R. Sitio, D. Francisco Manuel de Mena le quitó aquella atribucion y le dejó anónimo. Ocupó en esta segunda época el *cuarto del Príncipe.*

VACCARO (Escuela de).

520.—*Estudio del natural.*

Alto 0,65. Ancho 0,69.—Lienzo.

Representa un niño desnudo.—Tamaño natural. Figura de cuerpo entero.

VANNI (Francesco).—*Nació en Siena en* 1563 *ó* 1565; *murió en* 1609. (Escuela florentina.)

Fué discípulo del Passarotti, en Bolonia, despues de haber aprendido los rudimentos del arte en Siena con Archangelo Salimbeni. Estudió en Roma el antiguo; recorrió luego algunas ciudades de la Lombardía, copiando en Parma al Correggio y al Parmesano, y regresó á su país natal, donde se adhirió para lo sucesivo, y casi exclusivamente, á la manera del Barroccio. Protegido del cardenal César Baronio y del Guido, su íntimo amigo, logró por ellos ejecutar cuadros de importancia para el papa Clemente VIII y para el cardenal Santa Cecilia.—Al mismo tiempo que ejercitaba con fortuna los pinceles, adquiria en la arquitectura y la mecánica una envidiable reputacion, que le acompañó al regresar á Siena, donde falleció áun jóven, dejando buenos discípulos, entre ellos sus hijos Miguel Angel y Rafael.—La escuela de Siena, gracias á los esfuerzos del Salimbeni, Vanni, Manetti y otros pocos, se preservó en cierta manera de la general corrupcion introducida por los *manieristas* desde fines del siglo XVI. Ellos no pocas veces, en el período de degeneracion que alcanzaron, supieron mantenerse en una especie de adherencia ingénua á la naturaleza, segun observa Kugler, áun sin llegar á la sublime sencillez de los grandes maestros de principios de aquella centuria.

521.—*Las Marías y San Juan.*

Alto 0,58. Ancho 0,25.—Cobre.

La Vírgen, acompañada de las otras Marías, se encuentra con San Juan, que vuelve del sepulcro de Jesus.—Cuadro en dos compartimientos.

VANNUCCHI (Andrea).—Véase Sarto.

VAN VITELLI (Gaspare), *llamado tambien* Gaspare dagli Occhiali.—*Nació en Utrecht en* 1647; *murió en Roma* 1736. (Escuela romana.)

El verdadero nombre de este artista es Witel, y aunque nacido en Holanda, todos le consideran como italiano, por su larga permanencia en Roma y Nápoles, donde ejecutó sus obras. Siret añade que su nombre vulgar en Italia fué *Pictoors*.—Perdió un ojo siendo aún jóven, y desde entónces tomó la costumbre de llevar antiparras para encubrir su deformidad; pero á pesar de esto, no se entibió su ardor por el estudio, y ademas de seguir pintando grandes perspectivas, continuó adquiriendo erudicion y virtudes. El Virey de Nápoles fué su constante protector. —Sus dotes más recomendables son la exactitud y la belleza de las perspectivas; sus celajes parecen algo descuidados.—Sobresalió tambien en las miniaturas, siguiendo la manera de Canaletto.

522.—*La ciudad de Venecia.*

Alto 0,98. Ancho 1,74.—Lienzo.

Está tomada la vista de la poblacion desde la marina.—Firmado.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Comedor antiguo de SS. MM.*—Colec. de Cárlos III en el mismo R. sitio. *Cuarta pieza de azulejos.*

VAROTARI (Allessandro).—Véase Padovanino.

VASARI (Giorgio), *llamado por algunos* Vasari el jóven.—*Nació en Arezzo en* 1512; *murió en Florencia el* 27 *de Junio de* 1574. (Escuela florentina.)

Fué nieto del pintor de historia, retrato y adorno, Lázaro Vasari, aretino. Aprendió los principios del arte con el pintor frances Guillermo de Marsella, por otro nombre Prete Gallo; pero trasladado á Florencia cuando aún no tenía 15 años, se puso á dibujar bajo la direccion del Buonarotti, de Andres del Sarto y otros eminentes artistas. Empezó decorando con pinturas al fresco las viviendas campestres, y habiendo visto el Rosso una obra suya en una iglesia de Arezzo, le juzgó digno de recibir sus lecciones y consejos. En el año 1529, durante el asedio de Florencia, se retiró á Pisa, después á Bolonia, y por último á su país natal, y en todas estas poblacio-

nes dejó obras de alguna importancia. Llevóle á Roma el cardenal Hipólito de Médicis, y allí, en compañía de Francesco Salviati, dibujó la bóveda famosa de la capilla Sixtina, que Miguel Ángel acababa de pintar, y todas las obras de Rafael, de Polidoro y de Baltasar Peruzzi. Cuando su protector salió de Roma para Hungría, él regresó á Florencia, donde entró á servir al duque Alejandro y á Octaviano de Médicis. La prolija tarea de enumerar las obras del Vasari y de seguirle en sus continuos viajes por todas las principales ciudades de Italia, no es de nuestra incumbencia. En la autobiografía del artista encontrará el curioso lector todos estos pormenores. Baste decir que realizó inmensos trabajos de pintura y arquitectura para Clemente VII, Paulo III, Julio III, Alejandro y Cosme de Médicis, Pio V, Gregorio XIII y otra multitud de personajes. Por último, pocas son las iglesias y los monasterios de Italia en que no se vean obras suyas.—Hallándose en Florencia al servicio de Cosme I, fundó una Academia en el año 1561. Su actividad no reconocia límites; su ingenio era un pozo sin fondo; desgraciadamente lo sacrificaba todo á la fecundidad, y la presteza con que trabajaba fué una nueva causa para precipitarle en el amaneramiento, á que con sobrada fascinacion le empujaba ya la funesta moda de querer imitar á Miguel Ángel, cuyas concepciones eran más esculturales que pictóricas. Todos los defectos de esta preponderancia, es decir, la sequedad, la tirantez, el desabrimiento del color, la rigidez de las posturas, son caractères del estilo del Vasari.—El principal mérito de este ingenio es literario; sus vidas de artistas célebres, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, publicadas en 1550, y corregidas en una segunda edicion en 1568, son un manantial precioso de noticias, y el de mayor importancia quizá entre todas las obras de la misma especie del Renacimiento acá, para estudiar el desenvolvimiento de las escuelas italianas.

Murió Vasari, como queda dicho, en Florencia, á la edad de 62 años. Por su testamento, que publicó el Dr. Gaye en su *Carteggio*, tomo II, *Apéndice*, dispuso que su cuerpo fuese llevado á Arezzo, y enterrado al pié de la capilla mayor de la iglesia de *San Giorgio della Pieve*, que habia sido erigida á su costa y por su traza. El mismo Gaye ha publicado multitud de cartas interesantisimas para el conocimiento, no sólo de la vida de este artista, sino tambien de su época y de los personajes que la ilustraron. (Tomos II y III.)

523.—*La Caridad.*

Alto 1,51. Ancho 1,15.—Tabla.

Varios niños están agrupados entorno de una mujer jóven, que se recrea en acariciarlos, la cual aparece sentada, con toda la parte superior del cuerpo descubierta. Tiene á uno de los niños echado á sus piés, dormido sobre un lio de ropa; á otro le ase por el pié y le permite holgarse en su regazo esprimiendo con la mano uno de

sus pechos; á otro, que por la espalda se le encarama, le coge blandamente por el cabello, volviendo el juvenil semblante á contemplar el gesto del párvulo. Por último, en segundo término, un genio sobre un zócalo, sujetando con ambos brazos un hermoso jarron dorado, aviva con su soplo la llama que de él sale, y que simboliza el fuego de la caridad.—Figuras enteras de tamaño natural.

Entre las muchísimas obras que ejecutó el Vasari en Roma y en Florencia, representó várias veces, al fresco, al temple y al óleo, la virtud de la caridad, segun puede verse en la descripcion que nos dejó de sus propios trabajos.—Y aunque en ésta no haga mencion expresa del presente cuadro, puede conjeturarse que fuese uno de los que pintó para el príncipe Francisco de Médicis, y que éste envió á España á una tia suya, hermana de su madre la duquesa doña Leonor de Toledo. (VAS., *Descrizzione dell'opere*, etc.)

F. L.

524.—*La Vírgen con Jesus niño y dos ángeles.*

Alto 1,14. Ancho 0,99.—Tabla.

Nuestra Señora, arrodillada, tiene en su regazo al divino infante, el cual se recela de un loro que le presenta un ángel mancebo.—La jóven madre alarga la mano al ave, como para quitarle el temor al niño.—Fondo: país, con ruinas en último término y gente discurriendo por la campiña.

Véase el final de la nota al cuadro anterior, extensiva á la tabla presente.

VECCHIA (PIETRO DELLA).—*Nació en Venecia en* 1605; *murió en la misma ciudad en* 1678.—(Escuela veneciana.)

Su verdadero apellido era *Muttoni*, y le llamaron por apodo *della Vecchia*, á causa de su mucha habilidad y maña en la restauracion é imitacion de las pinturas antiguas. Era discípulo de Alessandro Varotari, *il Padovanino*, pero más que á su maestro se adhirió á los grandes artistas del siglo precedente, cuyas máximas procuraba seguir. Su estilo, sin embargo, no tiene ni elevacion ni grande atractivo; su colorido es vigoroso, pero muy cargado de sombras. Pintaba con facilidad extremada, á veces hasta sin dibujar primero el

lienzo, y sus asuntos favoritos eran los de carácter enérgico y de realismo vulgar, como cuerpos de guardia, soldados armados, etc.

525.—*Dionisio el jóven, tirano de Siracusa, maestro de escuela en Corinto.*

Alto 1,05. Ancho 1,20.—Lienzo.

Tiene el destronado tirano en la mano izquierda un espejo, en cuya brillante superficie hace que se mire un niño, que al parecer se maravilla de hallar en ella su propia imágen. Con la mano derecha indica este fenómeno á otro muchacho, que tiene un papel en la mano y la cabeza cubierta con una gorra encarnada.—Medias figuras de tamaño natural.

VECELLIO.—Véase Tiziano.

VERONESE (Alessandro Turchi).—Véase Turchi.

VERONESE (Paolo Cagliari), *llamado generalmente en España* Pablo Veronés.—*Nació en Verona en* 1528; *murió el* 19 *de Abril de* 1588. (Escuela veneciana.)

Su padre, Gabriele Cagliari ó Caliari, era escultor y le enseñó de niño á modelar; pero viendo su disposicion para la pintura, le mandó á estudiar fuera de su casa. Orlandi y Ridolfi le suponen discípulo de su tio Antonio Badile. Vasari, que le alcanzó muchacho, le hace discípulo de Giovanne Caroti. (Véase tomo II, página 561.) De ambos profesores pudo muybien recibir lecciones. Es tambien cosa averiguada que pasó algunos años copiando los grabados de Alberto Durero y los dibujos del Parmesano. En vista de sus grandes progresos, despues que hubo terminado algunas obras en Verona, el cardenal Hércules Gonzaga le llevó á Mantua con otros distinguidos artistas para que pintase cuadros destinados al ornato del Duomo. Desempeñó Paolo su cometido muy á satisfaccion de su protector, y regresó á su ciudad natal; pero no teniendo allí en qué ocuparse, partió para Vicenza, y luégo para Venecia, donde se estableció. Las obras que ejecutó en la iglesia de San Sebastian y su sacristía le colocaron al nivel de los más aventajados maestros de su tiempo, y fué completo su triunfo cuando los mismos coopositores del concurso que abrieron los procuradores de San Márcos para la pintura del techo de aquella famosa biblioteca, le adjudicaron la cadena de oro destinada al vencedor. Con esta aureola de legítima gloria volvió á visitar su patria, donde permaneció poco tiempo, porque reclamaban nuevas creaciones

de su mágico pincel la misma iglesia de San Sebastian de Venecia y el magnífico Palacio Ducal. Durante este segundo período de sus fecundos trabajos en la deleitosa Aténas del Adriático, el procurador Grimano, legado de la República cerca del Santo Padre, le llevó consigo á Roma. Allí la contemplacion de las obras de Rafael y Miguel Ángel, y particularmente la del antiguo, le hizo dar mayor amplitud y sencillez á su manera, sin quitarle nada de su gracia, de su nobleza y de su vida. Cuando de Roma regresó á Venecia, de tal modo se vió solicitado con encargos de todos los personajes y corporaciones más poderosas, que á pesar de su portentosa facilidad, apénas podia cumplir sus compromisos. Pintó iglesias enteras, llenó el palacio de los Dux de composiciones gigantescas; cubrió de bellísimos frescos muchas *villas* de las cercanías de Vicenza, Treviso y Verona, y ademas ejecutó cuadros para toda Europa.—Las dotes más sobresalientes de este gran maestro son la majestad y nobleza de los tipos; la sobriedad de los pliegues, dispuestos generalmente en planos grandiosos con cierto sabor clásico antiguo; y un sentimiento particular de la belleza, cuyos medios de expresion se dirigen, más que al alma, á los sentidos, y cuyo irresistible encanto consiste tal vez en la gracia y plenitud de vida con que supo animar sus figuras, en el esplendor de su colorido y en la magnificencia que respiran todas sus composiciones. Los personajes de Pablo Veronés son de raza hermosa y aristocrática, al ménos en aquellas producciones de indubitada autenticidad y reconocidas como de su mejor tiempo, cuales son, v. gr., la famosa *Muerte de san Sebastian*, de la iglesia de Venecia de este nombre; el magnífico lienzo de las *Bodas de Caná*, del Louvre; el *Jesus niño disputando en el templo con los doctores*, de nuestro Museo de Madrid; el *Centurion á los piés de Jesucristo*, de este mismo Museo, etc.—Pablo Veronés es un pintor enteramente mundano; pero su naturalismo es, como el de Velazquez, seductor por el prestigio de la varonil hermosura, de la nobleza y del poder; y áun más fascinador todavía por la abundancia y la riqueza. En los delicados tonos de las carnes no igualó ciertamente al Tiziano; pero la mágia que dió á sus cuadros con su color luminoso y espléndido, y con aquellas sombras diáfanas en que penetra la luz y el ambiente, no ha sido emulada por ninguno de los grandes maestros venecianos. La pompa de los colores fué en su paleta exaltada hasta el epicurismo.—Su hermano Benedetto, que tenía grandes conocimientos en la arquitectura, y suma facilidad y gracia para las escenografías, le ayudó muchas veces en la disposicion de los fondos de sus composiciones. —Murió Paolo en Venecia, de 56 años de edad, y fué sepultado en la iglesia de San Sebastian, que le debe el incomparable ornamento de sus bellísimas pinturas, y donde se lee su epitafio en elegante inscripcion latina, que con justicia le apellida *émulo de la naturaleza.*

526.—*Vénus y Adónis.*

Alto 2,12. Ancho 1,91.—Lienzo.

Celoso Marte de los favores que otorgaba Vénus al bello Adónis, se trasformó en jabalí, y en una selva,

estando su rival de caza, le acometió furioso y le mató. La enamorada diosa, deshecha en llanto por la prematura muerte del hermoso cazador, le convirtió á su vez en la flor que lleva el nombre de anémona, la cual, con su color de sangre, recuerda el triste caso.

Reclinado Adónis en el regazo de la diosa, al pié de un árbol, por entre cuyo ramaje se abre paso el sol hasta el hermoso grupo, duerme tranquilo bajo la mano de la amada, que oprime blandamente su cabeza, y deja caer el brazo lánguido sobre la trompa de caza que lleva al costado. Sirve á su cuerpo de lecho el florido césped. Cubre la parte inferior del cuerpo de Vénus un ropaje azul floreado de amarillo. Una pulsera de oro y un aderezo de perlas son el único ornato de la parte superior y del bello semblante, sonrosado con el calor del estío, y á cuya expresion voluptuosa da realce el crespo cabello de oro libremente ensortijado, formando en el vértice de la cabeza un gracioso corimbo. La apasionada diosa hace aire al dormido mancebo con un abanico, y vuelve el rostro á un cupidillo que con solícita premura desvia del cazador un hermoso perro que se le acerca como para estimularle á partir, miéntras otro sabueso, echado en el suelo, descansa al lado de Adónis de la pasada fatiga.—Fondo: país quebrado y lleno de frescura, con hermosa arboleda; en el tronco de un álamo se vé pendiente una cabeza de jabalí.—Figuras de tamaño natural.

No sabemos si este cuadro fué el que poseia en Venecia, por los años de 1646, el embajador frances Mr. Housset, y que cita el Ridolfi. En 1648 lo compró en la misma ciudad, para el rey D. Felipe IV, nuestro esclarecido pintor D. Diego Velazquez de Silva. Traido á España, juntamente con otras obras de mérito, adquiridas para el augusto Mecénas por su pintor favorito, figuró en el R. Alc. y Pal. de Madrid hasta despues de la muerte de Cárlos II, en la *galería del Mediodía*.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Paso de tribuna y trascuartos*.

C. L.—F. L.

527.—*Jesus, niño, disputando con los doctores.*

Alto 2,36. Ancho 4,30.—Lienzo.

«Y al cabo de tres dias de haber perdido á Jesus sus padres, le hallaron en el templo, sentado en medio de los doctores, que ora los escuchaba, ora les preguntaba. Y cuantos le oian, quedaban pasmados de su sabiduría y de sus respuestas. Al verle, pues, sus padres quedaron maravillados.» (San Lúc., capítulo II.)

El pintor ha representado el momento en que está Jesus, niño de 12 años, hablando desde la cátedra, escuchándole los doctores de los Fariseos, maravillados y poseidos de diversos afectos. La escena en que pasa este memorable suceso es un suntuoso templo de estilo del *Renacimiento*, que presenta en su cuerpo alto una galería contínua, sostenida en pilastras y medias columnas, y en la parte inferior una decoracion de pilastras corintias y una puerta con fronton adornado de estatuas. La cátedra desde la cual habla el Redentor adolescente se eleva sobre tres cuerpos cilíndricos exornados de bajo-relieves, entre dos columnas estriadas de jaspe, levantadas sobre basas tambien adornadas de esculturas. Divídela de los asientos que los doctores de la Ley ocupan, un antepecho de mármol, en el que uno de ellos apoya su libro. En frente de la cátedra, siguiendo la forma circular, hay un espacioso balcon, sostenido por una elegante columnata corintia. Los doctores ó Escribas rodean la cátedra por todas partes: nueve de ellos ocupan los asientos, vestidos con caprichosos trajes talares de ricas sedas tornasoladas, y cuatro con turbantes no ménos caprichosos, pero de pintorescas y graciosas formas y vistosas estofas, copiadas sin duda del natural. En este grupo ha debido introducir el Veronés el retrato de algun personaje veneciano de cuenta en la figura que descuella en pié, vestida de negro, con

hermosa barba blanca, la cruz de Jerusalen al pecho y un largo baston con nudos en la mano. Otro grupo de Escribas ocupa la derecha y la espalda de la cátedra de Jesus: tres de ellos, con mucetas amarillas y verdes, sentados en la espaciosa basa de una columna; los demas en pié, y algunos con grandes libros en las manos. La figura de Jesus es un dechado de gracia, inteligencia y serenidad. Aunque sentado de frente al grupo de la derecha, la parte superior de su cuerpo está vuelta hácia el espectador. Tiene la mano derecha levantada al nivel del rostro, y la izquierda, tambien en accion, á la altura del costado. Todo su aire denota la divina verdad que le anima, y en las fisonomías de sus oyentes se advierte el imperio con que los subyuga. Al fondo, junto á la puerta, está la gente que ha acudido á presenciar tan singular certámen, entre la cual se divisa á Nuestra Señora, que, acompañada de San José, andaba desalada buscando al divino niño perdido.—Figuras de tamaño natural.

Es probable que la traza de la elegante arquitectura que constituye el fondo de este precioso lienzo pertenezca á Benedetto Cagliari, hermano del Veronés, que solia auxiliarle en esta parte de sus obras, y que sea este cuadro el mismo que existia en tiempo de Ridolfi en la casa Contarina de Padua.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Salon de los espejos.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Paso del cuarto del infante D. Antonio.*

528.—*Jesus y el Centurion.*

Alto 1,92. Ancho 2,97.—Lienzo.

«Al entrar en Capharnaum le salió al encuentro un centurion, y le rogaba que curase á un criado suyo paralítico. Díjole Jesus: «Yo iré y le curaré»; y le replicó el centurion: «Señor, yo no soy digno de que tú entres en mi casa; pero mándalo con tu palabra y quedará curado mi criado.» (SAN MATEO, capítulo VIII.)

Está el centurion arrodillado, entre dos soldados que

le sostienen, sobre el pavimento de mármol de una espaciosa lonja, delante del Salvador, que, acompañado de dos apóstoles y otras gentes, se vuelve hácia él cuando iba á proseguir su camino. A los soldados que sostienen al centurion siguen un pajecito que lleva el casco de éste, y otros soldados que desembocan de una suntuosa galería de mármoles y jaspes, todos armados, y uno de ellos con una bandera roja. En el grupo de Jesus y los apóstoles hay dos figuras cubiertas, una con turbante y otra con una caperuza de extraña forma. El fondo es una espléndida construccion del Renacimiento, con terraza abalaustrada en la parte alta de un pabellon de mármol blanco, y alguna gente en ella.—Figuras de tamaño natural.

Várias veces trató Pablo Veronés este mismo asunto, y los lienzos más afamados en que lo representó existian, en tiempo de Ridolfi, en la casa Contarina de Padua, en la de los Sres. Grimani da Santa Ermacora, en Venecia y en Pra della Valle, y en *Santa Maria Maggiore* de la misma ciudad. Entre estos cuatro cuadros, el único que se cita de figuras de tamaño natural es el que poseia la familia Contarina en Padua; pero ¿podrémos sobre tan diminuto fundamento basar la aseveracion de ser ese cuadro el mismo que el lector tiene aquí á la vista? No, en verdad; y hemos de resignarnos á no poder asegurar hasta ahora para dónde fué pintada esta bellísima página del arte veneciano en la segunda mitad del siglo XVI.—Procede del Monasterio del Esc.

529.—*Susana y los dos jueces ancianos.*

Alto 1,51. Ancho 1,77.—Lienzo.

(DANIEL, cap. XIII.) En un hermoso jardin, al cual sirve de fondo un marmóreo palacio con espaciosos terrados, se ve un elegante baño de caprichosa arquitectura, en el que Susana, puesta de pié junto á un sillon de piedra, entre dos columnas, cubre apresuradamente su cuerpo desnudo con un paño de brocado, y vuelve la mirada con indignacion á los dos ancianos que la estaban acechando. Éstos, dentro ya de la balaustrada que separa el baño del jardin, la amenazan para que ceda á

sus deseos; pero ella, venciendo la natural timidez de su sexo, llena de generoso ardimiento, les afea su torpe accion. El sillon de piedra está adornado de cabezas de leon: sobre uno de sus brazos se ve la ropa de la casta matrona, y á su pié el vaso de los perfumes, de forma antigua, con relieves. Está á la izquierda el pilon del baño, abierto en el pavimento, en el cual vierte un hilo de agua que sale de la parte alta del sillon, y en su centro se eleva una fuente.— Figuras menores que el natural.

El Ridolfi, tan pródigo de pormenores al describir ciertas obras del Veronés que fueron más de su agrado, se contentó en otras con los meros títulos, y á esto se debe el que sea tan cansada y de poca utilidad la consulta de ese escritor, que pudo, con ménos gasto de frases rebuscadas, haber hecho un libro mucho más provechoso. Tres cuadros cita en que el Cagliari representó la historia de Susana, y los tres sin duda le merecieron poca simpatía, dado que no los describe: pintó el uno para el caballero Gussoni, el otro para la familia Bonalda, y el tercero se conservaba, tambien en Venecia, en vida de Ridolfi, en casa del *Signor Giuseppe Caliari*, sobrino y único heredero de la familia del célebre pintor. ¿Sería alguno de éstos el cuadro que ahora nos ocupa? No es fácil ya averiguarlo. Este lienzo, sin embargo, era merecedor de una ilustracion detenida.—Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Escalera del zaguanete*, *bajada á las bóvedas del Tiziano.*— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Antecámara del infante D. Luis.*

C. L. — F. L.

530.—*El martirio de San Ginés.*

Alto 2,48. Ancho 1,82.—Lienzo.

Refiere *Il perfetto Leggendario* que San Ginés fué un comediante romano, autor ó jefe de una compañía de histriones, que debiendo festejar con una comedia á Diocleciano, ideó componer y representar una farsa ridiculizando el bautismo de los cristianos. Añade la leyenda que habiéndose instruido á fondo en la ley de gracia, para desempeñar la pieza más al vivo, cuando llegó el momento de la representacion y todos los asistentes se prometian ver el Cristianismo puesto en ridículo, el

proyectado escarnio se convirtió en triunfo, y el solaz de Diocleciano, del Senado y del pueblo romano, en afrenta y humillacion; porque Ginés, que representaba el papel de emperador, se hizo en la comedia bautizar de véras, y despues de este acto, cuando todos esperaban la prosecucion de la pieza, prorumpió en una fervorosa profesion de fe cristiana, seguida de una revelacion de su ingenioso ardid, y de una exhortacion á sus oyentes á que imitáran su ejemplo, que los dejó atónitos y llenos de ira. Mandóle entónces el prefecto de Roma, Plauciano, sacrificar á los dioses, y rehusando Ginés hacerlo, despues de darle tormento, ordenó que le cortáran la cabeza el dia 25 de Agosto del año 286, que fué el mismo en que Diocleciano cedió á su colega Maximiano el gobierno de Italia, con las Galias y todo el Occidente.

La escena representa el suplicio impuesto al Santo. En el centro, sobre una especie de cadalso, se le ve, revestido con el manto azul forrado de arminios que habia usado para representar su papel, entre los brazos del verdugo, el cual, apoyado en una grande espada á manera de montante, espera la órden de la ejecucion. A la izquierda, unos sacerdotes están en actitud de amonestarle que tribute adoracion á los dioses del paganismo, y á la derecha custodian el cadalso los soldados que le han conducido al lugar del suplicio, entre los cuales se distinguen un guerrero armado, con la cabeza descubierta y con gregüescos de terciopelo carmesí, y su paje, vestido á la veneciana, que asoma detras cargado con su escudo de hierro.— Figuras de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc.—En la selecta Colec. del Excmo. señor D. José de Madrazo, enajenada, despues de su muerte, por sus herederos al Excmo. Sr. Marqués de Salamanca, figuró una bella repeticion de este cuadro, con ligeras variantes, comprada á la parroquia de San Ginés de esta córte.

531.—*Asunto místico.*

Alto 1,57. Ancho 1,37.—Lienzo.

La Vírgen tiene á su divino Hijo sobre una almohada puesta encima de un pedestal: le adoran Santa Lucía y un santo mártir armado, que muestra la cruz de San Estéban al pecho y la palma en la diestra. Fondo: pórtico y celaje.—Medias figuras de tamaño algo menor que el natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Galería del Mediodía.*

532.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,22. Ancho 1,5.—Lienzo.

Tiene la parte superior del cuerpo casi desnuda, cubiertos los pechos con el ropaje y con la madeja de oro de su hermoso cabello. El vestido de seda carmesí, ya ajado, que oculta su parte inferior, está rasgado y deja ver algo de su muslo. Ilumina su hermoso semblante y parte del cuello un rayo de luz celestial, quedando lo demas en la penumbra, y con los ojos clavados en el cielo y las manos cruzadas al pecho, va á arrodillarse ante un crucifijo que está hincado en una roca, con un libro abierto y una calavera al pié. Fondo: celaje, peñasco y laureles.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Antecámara del Rey.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio. *Cuarto del infante D. Antonio.*

533.—*Moisés salvado de las aguas del Nilo.*

Alto 0,56. Ancho 0,43.—Lienzo.

(Véase el texto bíblico bajo el núm. 165; cuadro de Horacio Gentileschi.)

Una jóven hermosa y de clase elevada presenta el niño Moisés, recien sacado del rio, á Termutis, la hija de Faraon, que le contempla risueña, rodeada de otras

damas, entre las cuales se halla un bufon, enano patizambo, tocador de clarinete. La princesa está en actitud de mandar que se ampare al infante, á quien una mujer, ya entrada en años, va á cubrir con un paño blanco. Lleva la egregia egipcia un traje espléndido de brocado, y adorna su cabello y garganta un precioso aderezo de perlas. No ménos ataviadas, segun su clase, se muestran las damas de su comitiva. Una jóven etíope asoma por la izquierda, como subiendo del rio, cargada con la cesta en que encontraron al niño, y dos gallardas jóvenes juguetean y se solazan sobre la fresca yerba, á la márgen del Nilo. Fondo: hermoso paisaje con monte á lo léjos, y al pié una poblacion, que baña el rio, sobre el cual voltea un puente de piedra. Cielo, con ráfagas y nubes.

Várias veces pintó el Veronés este asunto, pero la composicion del presente cuadro coincide con la descripcion del que vió Ridolfi en la galería del senador Domenico Ruzini; sin embargo, no creemos sea aquél el lienzo de este R. Museo, sino más bien otro que el mismo escritor menciona y que existia en Venecia en el palacio de los Marqueses de la Torre. De esta obra da á entender el citado Ridolfi que estaba pintada en un lienzo de cortas dimensiones: *in picciola tela.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. *Paso de tribuna y trascuartos.*

C. L.—F. L.

534.—*Jesus en las bodas de Caná.*

Alto 1,27. Ancho 2,09.—Lienzo.

«Se celebraron unas bodas en Caná de Galilea, donde se hallaba la Madre de Jesus. Fué tambien convidado á las bodas Jesus con sus discípulos. Y como viniese á faltar el vino, dijo á Jesus su Madre: «No tienen vino.....» Estaban allí seis hydrias de piedra, destinadas para las purificaciones de los judíos..... Díjoles Jesus (á los sirvientes): «Llenad de agua aquellas hydrias.» Y llenáronlas hasta arriba. Díceles Jesus después: «Sacad ahora, y llevadle al maestresala.» Hiciéronlo así. Apénas probó el maestresala el agua convertida en vino,

como él no sabía de dónde era, bien que lo sabian los sirvientes que la habian sacado, llamó al esposo y le dijo: «Todos sirven al principio el vino mejor, y cuando los convidados han bebido ya á satisfaccion, sacan el más flojo; tú, al contrario, has reservado el buen vino para lo último.» Así en Caná de Galilea hizo Jesus el primero de sus milagros.» (S. JUAN, cap. II.)

En un suntuoso cenáculo, con columnata al rededor y abierto á un jardin, están comiendo, sentadas á una mesa semicircular, diez personas, dos de las cuales, Jesucristo y María, ocupan el centro. Ocho sirvientes muy bien vestidos les asisten en pié; unos ponen en la mesa platos de repostería, otros reciben órdenes de los comensales, otros, por último, pajes adolescentes, suministran el agua y el vino. El dueño de la casa, sentado á la derecha de la Vírgen, escucha como pesaroso lo que le dice una criada, la cual parece advertirle que se ha concluido el vino: la comida, en efecto, ha llegado á los postres. La Vírgen, que oyó el aviso, se lo comunica en voz baja á Jesus, tocándole suavemente en la mano. A la derecha del dueño están los dos desposados, ella muy lujosamente ataviada de brocado granate y oro, con aderezo de perlas, teniendo una copa en la mano; él con jubon de raso listado, guinda y amarillo, y sobrevesta verde. Uno de los pajes escanciadores está vestido de tisú de oro. A la derecha, entre los sirvientes, está de pié un sujeto de cara redonda, barba negra, frente calva y ojos prominentes, que parece retrato del pintor vicentino Giov. Bat. Maganza. A la izquierda, al lado de la mesa, en pié tambien, está otro personaje que denota en su ademan dirigirse con alguna plática ó sentencia ó los comensales. Quizás en él haya querido representar el autor al maestresala á quien dieron á probar el vino milagroso por mandato de Jesus,

ó á un poeta en el acto de recitar su epitalamio. Su traje, compuesto de jubon y gregüescos de raso blanco acuchillado, calzas amarillas y capa verde con franja de oro, echada á la espalda, es muy elegante y vistoso. Parece retrato del mismo Pablo Veronés en la flor de su juventud.

R. Monast. de San Lorenzo.—Perteneció á la galería del rey Cárlos I de Inglaterra.

F. L.

535.—*Jesus y el Centurion.*

Alto 1,43. Ancho 1,36.—Lienzo.

(Véase el pasaje representado en el núm. 528.)

Está el Centurion postrado en tierra, en actitud que revela su humildad y su viva fe, y le sostienen por los brazos dos soldados. Jesus, rodeado de sus apóstoles, vuelve el rostro hácia uno de ellos, como pronunciando las palabras del sagrado texto: *En verdad os digo, que ni áun en medio de Israel he hallado fe tan grande.*

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. *Despacho del Rey.*

536.—*El Calvario.*

Alto 1,50. Ancho 1,25.—Lienzo.

Penden de las tres cruces los cadáveres del Redentor y de los dos ladrones, y varios soldados de á pié y de á caballo desvian á las gentes que han acudido á contemplar la crucifixion. Uno de ellos amenaza con el cuento de la lanza á unas mujeres, y Longino, sobre un caballo blanco, da la lanzada al sagrado cadáver de Jesus.

R. Monast. del Esc.

537.—*La Mujer adúltera.*

Alto 1,03. Ancho 1,18.—Lienzo.

«Al romper el dia volvió Jesus al templo, y como

todo el pueblo concurrió á él, sentándose, se puso á enseñarlos. Cuando hé aquí que los Escribas y Fariseos traen á una mujer cogida en adulterio, y poniéndola en medio, dijeron á Jesus: «Maestro, esta mujer acaba de ser sorprendida en adulterio. Moisés en la Ley nos tiene mandado apedrear á las tales. Tú ¿qué dices á esto?» (S. JUAN, cap. VIII.)

Jesus está en actitud de bajar una escalinata con dos de sus discípulos, y al pié de ella le presentan la mujer adúltera dos hombres que la llevan aprisionada por órden de los Escribas, los cuales están representados á la izquierda del Salvador, como interrogándole. Uno de éstos, vestido con ropon y muceta morados, lleva en la mano la Ley escrita; el otro tiene un saco amarillo sobre un jubon carmesí. La adúltera es una hermosa veneciana, bien escotada y ataviada con ricas sedas tornasoladas de carmin y oro. El soldado que la sujeta lleva cuera blanca acuchillada, bragas azules y morrion tudesco de hierro.—Fondo: arquitectura con galería y balaustrada.

La tinta dominante de este cuadro, y algunos accidentes de su ejecucion, justifican en cierto modo la sospecha de varios críticos muy reputados de que sea obra de Paolo Farinato. Otros inteligentes le atribuyen al Zelotti. Sabido es que muchas pinturas de ambos profesores se han confundido no pocas veces con las que ejecutó Pablo Veronés en su edad decadente. Éste pintó con mucha frecuencia el asunto de la mujer adúltera acusada por los Escribas: en vida de Ridolfi poseian uno de estos cuadros los Sres. Christoforo y Francesco Muselli, de Venecia; otro habia en la célebre casa Soranza; y otro existia en la iglesia de *Santa Maria Maggiore* de la propia ciudad.

538.—*El jóven entre el vicio y la virtud.*

Alto 1,01. Ancho 1,74.—Lienzo.

Representa al Vicio una cortesana hermosa y deshonesta, semejante á la que nos describe Salomon en sus *Proverbios*, sentada en el atrio ó vestíbulo de un elegante y suntuoso edificio, bajo un rico cortinaje de brocado, mostrando al adolescente la mansion de deleites

con que un risueño vergel le brinda; y la austera Virtud está retratada bajo la forma de otra mujer pobre y pudorosa, ya entrada en años, cubierta con un largo manto y coronada de laurel, símbolo de su victoria contra las malas pasiones. El camino por donde conduce ésta al jóven es áspero, peñascoso y desierto; él, sin embargo, parece que se inclina á seguir su huella. Tiene el adolescente un vestido todo rojo de ropilla y calzas ajustadas, y una cadenita de oro al cuello.

Parece ser este cuadro el citado por Ridolfi como propiedad del Signor Gio. Battista Sanuto, de Venecia, y descrito de la manera siguiente: *Un pensiero della virtù in forma di vecchia, coronata d'alloro, e della Lascivia, nel cui mezzo è posto picciolo fanciullo di quella famiglia, invitandolo ogn'una à sè.* (*Vit. di Paolo Caliari.*) No sabemos con qué ocasion vino á la casa Real de España, en cuyo poder figuraba ya reinando Cárlos II, pues ocupaba en 1686, bajo el título de *Unas venecianas y un niño*, la pieza llamada *oscura*, junto al *despacho de la Torre*, en el R. Alc. y Pal. de Madrid.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Antecámara de S. M.*

C. L.

539.—*El Sacrificio de Abraham.*

Alto 1,29. Ancho 0,95.—Lienzo.

(Véase el pasaje bíblico bajo el número 387, cuadro de Andrea del Sarto.)

Junto á un altar de piedra, en la cima de una colina, Isaac, arrodillado y cruzado de brazos, en postura humilde, sobre una especie de pira hecha de troncos de árboles, espera resignado que descargue en su cuello el golpe de muerte su padre Abraham, el cual, de pié á su lado, y asiéndole del hombro izquierdo, levanta la diestra armada. Un ángel que baja del cielo le detiene, sujetándole el brazo, y le manda inmolar al cordero que á los piés del patriarca está echado entre unos arbustos. Á la derecha, en lo bajo de la colina, está atado á un árbol el jumentillo en que Abraham hizo su viaje.

Procede este cuadro del R. Monast. de San Lorenzo del Esc. No se sabe cuándo vino á España; pero quizá no sea ocioso advertir que en el año 1646,

un lienzo de Pablo Veronés, en que se representaba el mismo asunto, existia en Venecia (V. á Ridolfi, en la Vida de este pintor) en poder del embajador inglés vizconde Basilio Fielding. Quizá lo compró D. Alonso de Cárdenas, embajador de Felipe IV, en la almoneda de Cárlos I de Inglaterra.

540.—*Cain errante con su familia.*

Alto 1,05. Ancho 1,53.—Lienzo.

«Apartado Cain de la presencia del Señor (despues que mató á su hermano Abel), prófugo en la tierra, habitó en el país que está al oriente de Eden. Y conoció Cain á su mujer, la cual concibió, y parió á Henoch.» (*Génes.*, cap. IV.)

La mujer de Cain, sentada en una piedra, da el pecho al niño que tiene en su regazo, y habla á su marido, que está á su lado, en pié, vuelto de espaldas y vestido de pieles, con un palo en la mano.—Fondo: peñasco y país desierto.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Pieza oscura.* Inventariado bajo el título de *Adan y Eva.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Estudio del pintor La Calleja:* malamente atribuido á Tiziano.

541.—*La adoracion de los Reyes.*

Alto 1,60. Ancho 1,40.—Lienzo.

Bajo un cobertizo arrimado á las ruinas de una gran construccion romana, gloriosamente invadida por ángeles y serafines que bajan del cielo en un rayo de luz, está la Vírgen, sentada sobre un madero, con el niño Jesus en el regazo, al que adoran reverentes los santos Reyes. Dos de éstos, postrados ya en el suelo, le ofrecen sus dádivas; el tercero tiene en la mano la suya, y está en pié como esperando la vez para tributar su homenaje al Dios recien nacido. Los criados, con los caballos y camellos, ocupan el segundo término á la izquierda, y á la derecha está San José con el buey y la mula y unos pastores.

Creen algunos este cuadro de Paolo Farinato; pero hacemos á él extensiva la observacion que dejamos consignada en la nota al núm. 537.

542.—*Retrato de señora.*

Alto 1,14. Ancho 1.—Lienzo.

Tez blanca, color animado, ojos vivos y azules, cara redonda, cabello rubio dorado, arremangado: tiene tres claveles sobre la oreja derecha. Expresion vulgar: edad, como unos 20 años. Está sentada, con las manos sobre los brazos de un sillon de nogal, de respaldo bajo. Lleva vestido verde de seda labrada y escotado, y adornado con cinta azul: camiseta trasparente, y collar de gruesas perlas.— Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

543.—*Retrato de señora.*

Alto 1,10. Ancho 0,93.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad: tiene el color animado, el cabello y los ojos negros, los labios delgados; está vuelta hácia su derecha, sentada en un sillon de brazos, de nogal, con los guantes doblados en la mano derecha, que descansa en uno de los brazos del sillon, y con la izquierda sobre la falda. Lleva traje de terciopelo negro con menudos acuchillados de raso blanco y botones de estrellas de oro en las mangas, escote cuadrado, camiseta alta de cuello liso, collar largo de perlas, y cinturon de bolas de filigrana con la caida recogida en la falda.— Media figura de tamaño natural.

544.—*Retrato de señora.*

Alto 1,21. Ancho 0,98.—Lienzo.

Está sentada y vuelta hácia su izquierda. Representa unos 26 años de edad: tez morena, buen color, gesto agradable, ojos y cejas de color pardo oscuro, cabello rubio teñido, levantado sobre la frente. Traje rico de brocado encarnado con flores amarillas contornadas de

negro: cuerpo abierto hasta la cintura, descubriendo una cotilla plegueteada de batista y cordoncillo carmesí; brahones de seda blanca. La abertura del vestido, los puños y los brahones, festoneados de batista lisa encañonada, que en el cuello forma un voluminoso abanillo. En el cabello hilos de perlas, y collar de perlas en la garganta. De su cuello pende una cadena con una medalla de oro, cuyo blason está borrado. La mano izquierda sobre el brazo del sillon, y un pañuelo en la derecha, con la cual acaricia á un perrillo faldero.—Más de media figura; tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Pasillo de la Madonna.*

545.—*Retrato de señora.*

Alto 1,17. Ancho 0,92.—Lienzo.

Cara llena, ojos oscuros, cabello muy rubio, teñido, sembrado de gruesas perlas. Edad, como unos 25 años. Tiene vestido verde, con las mangas blancas bordadas de oro, sobretodo negro acuchillado y prendido con joyeles en los hombros, y una especie de cordon de oro rodeado á la cintura, con una de sus extremidades en la mano derecha.—Figura de medio cuerpo; tamaño natural.

546.—*Retrato de señora.*

Alto 0,63. Ancho 0,57.—Lienzo.

Vuelta hácia su izquierda: fisonomía noble, de expresion melancólica; tez blanca, cabello rubio, levantado y rizado, con una toquilla amarillenta que le cubre el vértice de la cabeza y parte de la frente. Edad, como unos 50 años. Traje negro de cuello alto y gorguera lechugada, con botonadura de plata, menuda y de dos hileras; pañoleta amarillenta muy estirada, y en la mano izquierda un lente de mango muy largo. Sortijas en to-

dos los dedos, ménos en el dedo corazon.—Busto de tamaño natural.

VERONESE (Copia de Paolo).

547.—*Moisés salvado de las aguas del Nilo.*

Alto 0,91. Ancho 0,72.—Lienzo.

Véase la descripcion bajo el núm. 533.

VERONESE (Carlo Cagliari), *llamado comunmente* Cárlos Veronés, *ó simplemente* Carletto.—*Nació en Verona en* 1572; *murió en Roma en* 1596. (Escuela veneciana.)

Fué hijo del gran pintor Pablo Veronés, y discípulo de su padre y de Jacobo Bassano, de quienes conservó reminiscencias en el buen estilo que adoptó. Dice Siret que quizás habria sobrepujado á su padre si no hubiese muerto muy jóven; Ridolfi se contenta con decir que habria emulado su gloria; pero, por bellas que sean las pinturas que de su mano se conservan en el Palacio Ducal de Venecia, sobre todo la del *Recibimiento hecho por el Dux Ziano al papa Alejandro III*, y la *Verónica* de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, ¿quien podrá encontrar en ellas gérmenes de calidades superiores á las que desarrolló Pablo en sus magníficas y grandiosas creaciones? Imitó en sus mejores obras el estilo del padre, y con tanta perfeccion, que algunas de ellas se atribuyen al gran Veronés: y fué lo más meritorio que pudo hacer. Aquella misma gran página de la historia del papa Alejandro III, que tantas alabanzas le ha valido, fué obra que su padre comenzó.—Murió Carletto de una tísis á la temprana edad de 24 años, por efecto de las excesivas tareas á que vivió consagrado y que su complexion delicada no pudo soportar. Elogia el Orlandi como una de sus más acabadas producciones, una *Esther* que conservaba con grande aprecio en su coleccion de cuadros la familia Sagredo de Venecia, y de cuyo paradero no tenemos noticia, y todo el encarecimiento que hace de ella el entendido biógrafo, se reduce en sustancia á que era digna del pincel de Pablo.—Cárlos Veronés pintó muy á menudo con su hermano Gabriel, ayudándoles su tio Benedetto en las composiciones arquitectónicas de los fondos, por lo cual suele encontrarse en algunas de sus obras la firma *Haeredes Pauli Caliari Veronensis fecerunt.*

548.—*Alegoría.—Nacimiento de un príncipe, ó del Amor.*

Alto 1,82. Ancho 2,23.—Lienzo.

En medio de una hermosa campiña se alza un pabe-

llon sostenido por varios genios, rematando en una corona. La Fama, sentada sobre este remate, anuncia al mundo el feliz nacimiento que es el asunto principal del cuadro. A la derecha del espectador está el dios Marte, sentado sobre un águila en una nube; á la izquierda Lucina, diosa que preside á los partos. Bajo el pabellon se ve á una reina, madre del príncipe recien nacido, con una diadema en la cabeza y una flecha de oro en la diestra, recostada en un magnífico lecho; una dama acaba de suministrarle una bebida en una copa dorada, miéntras otra le presenta un canastillo de flores. Dos amorcitos, armados de arco y saetas de oro, bajan á ella, esparciendo rosas sobre su lecho. El recien nacido se halla en el primer término, en brazos de otras damas que le prodigan los primeros cuidados.—En un liston que ostenta la Fama en lo alto del pabellon se leen las palabras, nada clásicas por cierto: *Celebris mundi Veneris partus.* Por detras de una de las cortinas del pabellon asoma una figura de hombre, vuelta de espaldas, con jubon encarnado, un paño gris sobre los hombros y un pañuelo en la cabeza puesto á modo de turbante; á cuya presencia en la composicion no acertamos á dar explicacion satisfactoria.—En el paisaje del fondo se advierten figuras y grupos emblemáticos; en primer término, á la izquierda, várias mujeres, coronadas de laurel, llevan una diadema, una lanza y unas llaves; á la derecha otras jóvenes, tambien coronadas, llevan una mitra, una bandeja de oro con un laurel que sale de una fuente de cristal, y un camello cargado de presentes. En los últimos planos ó términos hay gentes que se abrazan, un obispo que cabalga con una armadura sobre el arzon, y precedido de un paje que le lleva el báculo pastoral; un cardenal haciendo pareja con una mujer que lleva un gran vaso de oro cincelado, y algunas otras figuras que sería

prolijo enumerar.—Algunos creen que este lienzo representa el nacimiento de Cárlos V; pero nos parece más probable que signifique el nacimiento del Amor, deidad á quien rinden su homenaje todos los poderes de la tierra.

549.—*Santa Agueda.*

Alto 1,15. Ancho 0,86.—Lienzo.

Está la Santa en su prision, en el momento en que acaba de sufrir el martirio, sentada junto á una mesa y volviendo el rostro, marchito por el dolor, á un hermoso ángel mancebo que acude á confortarla y que la abraza, trayendo en una mano la palma de la victoria, y en la otra una ancha hoja como de planta medicinal para aplicarla á su herida. En otra mesa, á la derecha de la Santa, hay una ampolla de cristal y un pan; sobre un vasar en el fondo una lamparilla ardiendo.—Figuras de medio cuerpo y tamaño natural.—Firmado, *Carlo Veronese*, *F.*

Procede del Monast. del Esc.

VINCI (Copia de Leonardo de).

550.—*Retrato de Mona Lisa, llamada vulgarmente* La Gioconda.

Alto 0,76. Ancho 0,57.—Tabla.

Esta mujer, célebre por su hermosura, esposa del caballero florentino Francesco Giocondo, está retratada de ménos de medio cuerpo, un tanto vuelta hácia la izquierda, sentada y con los brazos descansando uno sobre otro. Lleva un vestido ceniciento ribeteado con trencilla de oro, descubriendo las mangas del cuerpo interior coloradas; un velo muy fino sobre su cabeza, que baja hasta la mitad del brazo, formando delicadísimos pliegues en el hombro; y el cabello caido á bucles, apénas disfrazados por el trasparente velo.—Fondo oscuro. Tamaño natural.

Por mucho tiempo se ha considerado como original este retrato, que no es más que una bella copia; hoy el parecer unánime de todos los buenos críticos le despoja de aquel usurpado título, y no hemos podido erigirnos en defensores de una causa irrevocablemente perdida. El retrato de Mona Lisa original del Vinci es sin duda alguna el de la galería del Louvre, y no hay más que recordar la manera como estan ejecutadas las sombras y la parte luminosa de las carnes del retrato de Paris, verdadero milagro del arte, y compararlas con las tintas un tanto pesadas del nuestro, para convencerse de aquella verdad.—El retrato original, pintado en el año 1500, durante la larga permanencia de Leonardo en Florencia, fué para el grande artista del *Val d'Arno* una obra del mayor empeño. Vasari dice que empleó en él cuatro años de trabajo asiduo, y áun lo dejó sin concluir. El mismo historiógrafo florentino, despues de describirlo minuciosamente, haciendo notar las excelencias de cada una de sus partes, resume de esta manera sus elogios: «Finalmente hay que confesar que esta figura debe, por su ejecucion, hacer temblar las carnes á cualquier artista que trate de imitarla, por grande que sea su talento.» Respecto de nuestra copia, profesores muy competentes creen reconocer en ella el pincel de Carlo Dolce; otros críticos no ménos respetables la juzgan de mano flamenca. En Inglaterra, en Baviera y en Rusia existen tambien muy buenas copias de este famoso retrato.

C. L.—F. L.

VIVIANI (Ottavio).—*Se ignora el año de su nacimiento y el de su muerte. Floreció en Brescia en el siglo* XVII. (Escuela lombarda.)

Fué discípulo de Th. Sandrino; sobresalió en la perspectiva; pero su gusto es ménos decidido que el de su maestro, y su estilo más confuso.

551.—*Perspectiva, con figuras en primer término.*

Alto 0,81. Ancho 1,03.—Lienzo.

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro. *Cuarto del Infante don Luis; pinturas apeadas.*

552.—*Perspectiva.*

Alto 0,81. Ancho 1,05.—Lienzo.

Ruinas de un palacio de arquitectura greco-romana, con gente, caballos y perros.

553.—*Perspectiva.*

Alto 0,47. Ancho 0,37.—Lienzo.

Vestíbulo de arquitectura greco-romana moderna,

en el cual pende un farol. Hay en él máscaras bailando. —Efecto de luz artificial.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio. *Casa de alhajas.*

554.—*Perspectiva.*

Alto 0,47. Ancho 0,35.—Lienzo. (Compañero del anterior.)

Vestíbulo greco-romano moderno, con efecto de luz artificial, producido por la llama de un farol. En él tres soldados jugando.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio. *Cuarta pieza de azulejos.*

VIVIANO CODAGORA.—*Se ignora el lugar y el año de su nacimiento, como tambien el de su muerte. Floreció á mediados del siglo* XVII. (Escuela napolitana.)

Formó parte en Nápoles de la famosa *compañía de la Muerte* contra la dominacion española en tiempo de Masaniello. Se distinguió después en la Academia de Roma. Sobresalió en la perspectiva lineal, en la cual se mostró siempre muy exacto; en sus composiciones se le advierte grandemente aficionado á las construcciones de la Edad Antigua. Sus efectos son armoniosos, pero por el abuso que hizo del negro en las sombras, los cuadros que salieron de sus manos aparecen sombríos y duros, y el tiempo los ha vuelto todavía más negros.

555.—*Perspectiva de un circo romano.*

Alto 2,18. Ancho 3,50.—Lienzo.

Con objeto sin duda de dar una idea cabal de la estructura y disposicion de los famosos circos del pueblo rey, tomó el artista como modelo la restauracion que, segun sus conocimientos arqueológicos, se figuró del circo llamado *máximo* ó del *de Caracalla.* Para que pudiera registrarse toda la mole en su interior, supuso que estan sin concluir el costado de la puerta de entrada (*porta pompæ*) y uno de los lados mayores, hasta cerca del hemiciclo que forma la cabecera del circo y donde

está la *puerta triunfal.* De esta suerte abraza la vista la *spina* toda entera, con sus dos metas, primera y última, sus obeliscos, columnas, templetes y aras; la circunscripcion de la arena; las graderías para el pueblo, con sus divisiones y andenes; los pabellones para la colocacion de las tribunas del Emperador (*pulvinar*) y del magistrado que costeaba el espectáculo (*editor spectaculorum*); la puerta *libitinensis*, por donde se sacaba á los aurigas muertos ó estropeados; las *cárceres*, por donde entraban los carros y jinetes, etc.—Para animar su escenografía supuso tambien el autor que está el pueblo romano presenciando las carreras de carros y caballos, y ocupan la arena los que emulan en ella, conduciendo sus bigas y cuadrigas, ó estimulando el ardor de sus bridones, y alcanzan con vária fortuna, unos la apetecida meta, otros solamente el verse precipitados en tierra.—Las figuras son de Domenico Gargiuoli, llamado vulgarmente *Micco Spadara.*

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro. Seccion de *pinturas arrolladas como inútiles.*

556.—*Perspectiva de un anfiteatro romano.*

Alto 2,18. Ancho 3,50.—Lienzo. (Compañero del anterior.)

Tambien en este cuadro, para dar cabal idea de la estructura del gran coliseo de Vespasiano, ó de cualquiera de los otros anfiteatros antiguos, ha supuesto el pintor que la construccion está sin concluir en una tercera ó cuarta parte de su total elevacion desde los cimientos. Vense, pues, dos secciones de la gran fábrica, una de frente, casi geométrica, y otra casi de perfil, explicando hasta en sus más pequeños pormenores la forma interior y exterior de todo el anfiteatro: la arena, el podio, las graderías con sus cuneos y sus vomitorios, los andenes

(*præcinctiones*), las galerías y escaleras que á los diferentes pisos conducen, etc. Y para animar esta bella perspectiva, se figura estarse celebrando el espectáculo favorito del pueblo rey, presidido por el Emperador, que ocupa su sólio (*cubiculum*), rodeado de su guardia, con asistencia de los senadores y magistrados, colocados en sus respectivos asientos, y ensangrentando la espaciosa arena los gladiadores y los esclavos arrojados á luchar con las fieras.—Figuras de Domenico Gargiuoli.

557.—*Perspectiva exterior de la iglesia de San Pedro en Roma.*

Alto 1,68. Ancho 2,20.—Lienzo.

Representa la gran Basílica Vaticana ántes de construir el Bernino la columnata circular que contorna la espaciosa plaza de San Pedro, que precede á su fachada; así que la cabalgata en forma procesional con que ha animado el artista su escenografía, no sigue el órden de las actuales procesiones á que asiste su Santidad, las cuales se hacen, desde el pontificado de Alejandro VII, por dentro de aquel soberbio pórtico. No es fácil determinar si la solemnidad representada en el cuadro se refiere á alguna de las tres salidas que antiguamente hacia á caballo el Papa durante el año, asistido del Sacro Colegio de cardenales, ó si quiso perpetuar el recuerdo de la cabalgata de Inocencio X en su toma de posesion del obispado de Roma. De todas maneras, lo que se advierte es que la procesion ecuestre rodea el obelisco de Sixto V; que en ella se divisan personajes de la nobleza romana, oficiales y ministros de la córte, y tal vez embajadores extranjeros; que á la procesion se incorpora el Colegio de cardenales, que sale con su Santidad por la puerta del Palacio Vaticano, llamada en aquella época *de los Esguízaros;* que la guardia de los caballos

ligeros del Papa ocupa en el suntuoso cortejo su lugar correspondiente, y que al pié de la espaciosa escalinata estan las hacaneas que daban los monarcas católicos de España á los sumos pontífices por el feudo de Nápoles.— Figuras de Domenico Gargiuoli.

558.—*Perspectiva de un gimnasio.*

Alto 2,19. Ancho 2,98.—Lienzo.

Representa una gran fábrica de arquitectura bramantesca, con galerías bajas y altas, sobre un basamento, en cuya extremidad hay una escalera que conduce á las galerías inferiores. A la izquierda, un elevado vestíbulo corintio abre paso por un grande arco á otro edificio. Las galerías del gimnasio ó termas se ven llenas de jóvenes que en presencia de los ancianos se entregan á los ejercicios del tiro de flecha, del cesto, de la lucha ó pugilato, etc. En primer término hay hombres con caballos, que sin duda acuden á adiestrarse en el arte hípico. —La vista parece tomada desde el *estadio*, donde se situaba la gente que acudia á ver los ejercicios de los atletas : de manera que el edificio que se eleva al frente es la *palestra* ó parte cubierta del gimnasio, segun Vitrubio, con los diferentes departamentos de los juegos y baños : el *ephebeum*, el *coryceum*, el *conisterium*, el *elæotesium*, el *frigidarium*, etc., por donde discurrian los jóvenes escuchando los consejos y lecciones de los filósofos y maestros, á quienes estaban reservadas las exedras.—Dicho se está que un edificio de carácter bramantesco, como el que aquí ideó el pintor para representar un gimnasio, no se ajusta del todo ni á la disposicion de los gimnasios griegos, segun resulta ésta del estudio de los gimnasios de Efeso y de Alejandría, ni á la de las Termas de Roma.— Figuras de Domenico Gargiuoli.

VOLTERRA (Daniele Ricciarelli da).—*Nació en Volterra* (Toscana) *en* 1509; *murió, segun Vasari, el* 4 *de Abril de* 1566. (Escuela florentina.)

Hallándose en Volterra accidentalmente Gio. Ant. Razzi, apellidado *il Sodoma*, le enseñó el dibujo; y cuando este maestro le faltó, se puso bajo la direccion de Baldassare Peruzzi. En Roma luégo se constituyó en discípulo de Perino del Vaga, á quien ayudó en muchas obras, especialmente en la iglesia de *Trinità de' Monti*. Cuando Perino falleció, el papa Paulo III le encargó que concluyese los trabajos que habia dejado pendientes en una sala del Vaticano, y le hizo Superintendente de las obras de este palacio, por recomendacion de Miguel Angel. Este gran maestro se declaró su protector, y le asistió no sólo con sus consejos, sino tambien con sus propios dibujos, cuya presencia se advierte en la obra maestra de Daniel de Volterra, que es el famoso *Descendimiento* de *Trinità de' Monti*. Ménos favorecido por los dos pontífices subsiguientes, Julio III y Paulo IV, resolvió abandonar la pintura para hacerse escultor; obtuvo algunos encargos en su nuevo arte, se trasladó á Florencia, modeló las figuras que pasan por de Miguel Angel en la iglesia de *San Lorenzo*, fué á Carrara á elegir mármoles, y habiendo regresado á Roma en los dias en que Paulo III tenía resuelto destruir el magnífico fresco del *Juicio final* de la capilla Sixtina, por parecerle poco decente la desnudez de sus figuras, consiguió se le diese la comision de cubrir con ligeros ropajes los desnudos más chocantes, logrando de esta ingeniosa manera salvar la grande obra del genio florentino. Sus contemporáneos, con frivolidad censurable é ingratitud manifiesta, recompensaron su noble celo con el apodo de *braghettone*.—Tornando de nuevo á las tareas del escultor, ejecutó el volterrano el caballo de bronce de la estatua de Enrique II, que Catalina de Médicis habia encargado á Miguel Angel y que éste no habia podido hacer por su avanzada edad; mas no le fué dado fundir el jinete, porque murió del cansancio que le produjo esta obra colosal.—Debió este artista su celebridad más á su aplicacion que á su genio. Sus composiciones son enérgicas, pero de expresion algo convencional.

559.—*El Calvario.*

Alto 0,70. Ancho 0,54.—Cobre.

Representa el momento de desclavar de la cruz los cadáveres de Jesucristo y de los dos ladrones, en medio de un inmenso gentío, dividido en grupos. Las Marías y San Juan están al pié del santo madero.

Adviértense en este cuadro muchas reminiscencias de Rafael y de Miguel Angel, sobre todo del primero; y áun cierta diseminacion de los grupos, que destruye la unidad de la composicion y revela una concepcion estética im-

perfecta y trabajosa. Accidentes hay en la obra que hasta parecen descubrir una mano más guiada por la imitacion que por el sentimiento; esto es, por la imitacion de cualidades de escuelas extranjeras más admiradas que comprendidas; y desde este punto de vista no debe quizás sorprender que algunos conocedores de delicada crítica apunten la idea de ser este cuadro obra de pincel flamenco.

Procede del Monast. del Esc.

F. L.

ZELOTTI (Battista).—*Nació en Verona hácia el* 1532; *murió hácia el* 1592. (Escuela veneciana.)

Fueron sus maestros Antonio Badile y Pablo Veronés, que en casa de aquél habia sido primero su condiscípulo. Sus composiciones ofrecen originalidad, y es su colorido tan luminoso, que muchas de sus producciones han pasado por del Veronés, como hasta ahora ha sucedido con la única obra de su mano que posee este Museo. Trabajó mucho, y sin embargo murió pobre, porque no pintó para las grandes poblaciones, y los sazonados frutos de su poderoso ingenio quedaron oscurecidos en las casas de campo de algunos magnates, como se verificó con las soberbias pinturas al fresco de que *cubrió*, literalmente hablando, el palacio que en el *Cataio* tenía *Pio Enea degli Obizzi.* Tiena, Fanzolo, Murano, Moranzano y otros lugares estaban llenos de obras del Zelotti en tiempo de Ridolfi, el cual tomó sobre sí la generosa empresa de describirlas con prolijidad, guiado del digno propósito de rescatar del olvido las excelentes obras al fresco de este artista, cuya legítima gloria ha tenido por enemigos, primero su propia modestia, y en segundo lugar la desgracia de haber encomendado los destellos de su fecundo genio á las deleznables paredes de los edificios.

560.—*Rebeca y Eliecer.*

Alto 2,19. Ancho 2,70.—Lienzo.

«Así que oyó esto el criado de Abraham, postrándose en tierra, adoró al Señor. Y sacando alhajas de oro y plata y vestidos preciosos, se los regaló á Rebeca, y ofreció tambien ricos presentes á sus hermanos y á la madre.» (*Gén.*, cap. XXXIV.)

Está sentada Rebeca junto al brocal del pozo, poniéndose un zarcillo y recibiendo los demas regalos que le presenta Eliecer, agachado en el suelo delante de ella. Detras están una mujer, un anciano y un caballo blanco. A la izquierda del espectador, detras de Rebeca, se

ve su casa y los criados que dan de beber á los camellos. Figuras de tamaño natural.

ZUCCARO (Estilo de).

561.—*La Resurreccion del Señor.*

Alto 1,37. Ancho 0,71.—Lienzo.

ANÓNIMOS DE ESCUELAS ITALIANAS.

ESCUELA FLORENTINA.

562.—*El espíritu de Dios llevado sobre las aguas.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo.

Figura de tamaño natural.

563.—*Separacion de la luz y las tinieblas; creacion del Sol y la Luna.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo. (Compañero del anterior.)

Figura de tamaño natural.

564.—*La creacion de los animales.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo. (Compañero de los dos anteriores.)

Figuras de tamaño natural.

565.—*La formacion de la mujer.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo. (Compañero de los tres anteriores.)

Figuras de tamaño natural.

566.—*Adan recibiendo de Eva el fruto prohibido.*

Alto 1,74. Ancho 1,30.—Lienzo. (Compañero de los cuatro anteriores.)

Figuras de tamaño natural.

567.—*Retrato desconocido.*

Alto 0,51. Ancho 0,42.—Tabla.

Cabello largo, cortado por igual al nivel de la mandíbula inferior. Ofrece bastante semejanza con el retrato del célebre Erasmo.—Busto.

568.—*Abram visitado por los tres ángeles.*

Alto 1,46. Ancho 1,58.—Lienzo.

Recibe en su tienda el santo patriarca á los tres celestiales mensajeros que le anuncian la fecundidad de la anciana Sara, y despues de adorarlos, les invita á aceptar su mesa frugal, preparada al pié de una copuda encina. Sara presencia la escena desde la entrada de la tienda. Fondo: país con las montañas de la tierra de Mambre.

569.—*San Juan Bautista.*

Alto 0,50. Ancho 0,36.—Tabla.

570.—*San Juan Evangelista.*

Alto 0,50. Ancho 0,35.—Tabla. (Compañero del anterior.)

571.—*La Anunciacion.*

Alto 1,68. Ancho 1,25.—Tabla.

Recibe la Vírgen María el mensaje que le trae el ángel Gabriel, interrumpiendo su oracion, y ante la presencia del celestial paraninfo, llena de turbacion (y en actitud bastante forzada), va á caer de rodillas sobre la tarima de su reclinatorio. Al propio tiempo que el ángel habla á la elegida, levantando la mano derecha y teniendo en la izquierda la azucena, símbolo de su pureza, el Padre Eterno, figurado con formas hercúleas, baja del cielo entre ángeles, trayendo en sus manos la paloma emblemática, y alarga los brazos para ponerla en el

seno de la Vírgen, representando el pintor de esta manera material é ingeniosa la obra del Espíritu Santo en el sagrado misterio de la Encarnacion del Verbo. En la parte superior del cuadro, á la derecha, se ve un rompimiento de gloria con ángeles que sostienen las tablas de la Ley antigua, cuyo complemento se espera de la venida al mundo del Hijo de Dios.—Figuras de tamaño natural.

572.—*Noli me tangere.*

Alto 0,61. Ancho 0,47.—Tabla.

En el primer término está representada la aparicion de Jesucristo á la Magdalena, y á lo léjos el Santo Sepulcro con los dos ángeles sentados al borde del sarcófago.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef., *pieza de la chimenea, junto al tocador.*

ESCUELA DE UMBRÍA, DEL SIGLO XV.

573.—*El Rapto de las Sabinas.*

Alto 0,54. Ancho 1,64.—Tabla.

En el año cuarto de Roma, deseoso Rómulo de perpetuar la colonia que habia fundado, y ofendido de la repulsa de los pueblos vecinos, que se negaban á dar á los romanos sus hijas, determinó robar á las de los sabinos, gente agreste, sencilla y morigerada, que habitaba los montes Apeninos y las orillas del Quirium, y compartia con los pobladores del Lacio y de la Etruria la animadversion hácia la hueste allegadiza, ya enseñoreada del Tíber. Convidó, pues, á los sabinos y sus familias á una fiesta que en el campo romano iba á celebrarse en honor del dios Consus; acudieron aquéllos, engañados, y á una señal convenida las jóvenes sabinas

fueron robadas por los romanos, sin que los *quirites*, desprevenidos, pudieran estorbarlo.

En una campiña de variado aspecto, donde á trechos descuellan altos y agudos peñascos, desnudos de vegetacion, y donde tambien á trechos se ven árboles y aguas corrientes, se eleva un templete ó pabellon con un vestíbulo de arquitectura latina, de mero capricho, pintado de rojo, con arcos adornados de grutescos. Junto á este vestíbulo está Rómulo, rodeado de sus oficiales y ministros, en actitud de adjudicar á un romano una mujer que ha robado, y que llega á su presencia entre los brazos de su raptor. Al extremo opuesto del cuadro, dos personajes, que parecen un romano y un sabino, se dan las manos como en señal de alianza, rodeados de personas de ambos sexos que los contemplan, miéntras algunos tocan trompetas de diferentes formas. En el centro de la tabla hay varios episodios de raptos de mujeres: unas van en brazos de sus robadores, otras se someten y rinden á ellos. La escena de las paces ántes indicada es un anacronismo de los que con tanta frecuencia se ven en los cuadros antiguos de todas las escuelas hasta muy entrado el siglo XVI, por medio del cual quiso representar el pintor el éxito que la empresa tuvo. En efecto, despues de armarse los sabinos contra los romanos para vengar el ultraje recibido, y al cabo de repetidos combates, en que el anciano rey de los primeros, Tacio, amenazó destruir la ciudadela de Rómulo, las mujeres sabinas, ya esposas y madres de romanos, intercedieron por la paz, y se verificó ésta con ventaja de ambos pueblos. Los tipos de los personajes representados, y sus trajes, ofrecen particularidades que los hacen muy dignos de estudio. Llama la atencion desde luégo la excesiva esbeltez de las proporciones, algunos accidentes con que parece haber querido el autor caracterizar

diferentes razas, la mezcla de trajes, unos á la heroica, otros acusando claramente el siglo xv, y por último, las actitudes de los grupos, inspiradas sin duda alguna por los bajo-relieves antiguos, pero entrando á la parte cierta elegancia sugerida al artista por su propio sentimiento.—Luces de oro en los peñascos, hojas de los árboles, cabellos, adornos, etc.

Esta tabla y su compañera, núm. 574, han sido atribuidas por algunos críticos muy entendidos y reputados á Luca Signorelli. Consignamos esta conjetura más por respeto á sus autores que porque hallemos grandes analogías entre el estilo de nuestras tablas y el de las obras que el artista de Cortona dejó en la capilla Sixtina y en el Duomo de Orvieto, que son las que en opinion de todos los inteligentes caracterizan mejor su manera. Otros pintores de la escuela toscana del siglo xv podian, á nuestro entender, ofrecerse con mayor probabilidad á la eleccion de autor para estos dos cuadros, y entre ellos señaladamente Benozzo Gozzoli y Sandro Botticelli. Pero para la paternidad de nuestras dos tablas anónimas hemos preferido á todas las escuelas de la Italia central, la de Umbría, y entre los maestros que en ella sobresalieron, al Pinturicchio, primero porque encontramos en ellas ménos vestigios de la tendencia realista florentina del siglo xv, sin dejar de advertir la influencia de la escuela peculiar de Siena, y en segundo lugar porque su contemplacion y detenido análisis nos revelan las dotes del que por antonomasia llama Kugler, acorde con las observaciones de Rumohr y Passavant, *el pintor de historia de la escuela de Umbria*: dotes que principalmente se manifiestan en los frescos de *Santa Maria de Araceli* y de *Santa Croce in Gerusalemme* (Roma), y en las tablas de la *Academia* de Perugia.

F. L.

574.—*La continencia de Scipion.*

Alto 0,54. Ancho 1,92.—Tabla. (Compañero del anterior.)

En el año de Roma 543 (210 ántes de Cristo), encargado P. Cornelio Scipion, jóven general romano de 24 años, que luégo por antonomasia fué llamado *el Africano*, de continuar en España la guerra contra los cartagineses, expugnó la ciudad marítima de Cartagena (*Carthago Nova*), derrotando á Magon, cogiendo un inmenso botin, en que sólo el valor de las copas y vajilla de plata y oro subia á una cantidad fabulosa, reduciendo á la esclavitud, segun refiere Polibio, á más de 10.000

cartagineses, y dando la libertad á todos los españoles que con ellos moraban. Y entónces ocurrió aquel acto magnánimo de virtud y de tacto político que celebran todos los historiadores con el nombre de *continencia de Scipion.*— Tomada la ciudad, apoderáronse sus soldados de una hermosa española, que las leyes de la guerra les autorizaban á mirar como esclava, y se la presentaron. Habia sido la doncella prometida por esposa al jóven Allucio, uno de los principales caudillos celtíberos. Túvola Scipion á recaudo, sin permitir que se hiciese á su pudor la más leve ofensa; y cuando Allucio acudió á él, impetrando su piedad, se la entregó con estas memorables palabras: «Ahí la tienes, tan pura como hubiera podido dártela su padre. En cambio de esta merced, sólo te exijo tu amistad para los romanos. Si te parezco hombre probo, como á los tuyos parecieron mi padre y mi tio, ten presente que hay muchos en Roma que se nos asemejan, y que no hay pueblo en el mundo que más os convenga tener por amigo, ni que como enemigo debais temer más.»

En un sólio de mármoles, que forma un templete de esa arquitectura tan característica de Florencia y de la Umbría en el siglo xv, con grutescos de oro sobre fondo negro, P. Corn. Scipion, revestido con la clámide romana, y representado con cabello rubio rizoso y tendido, rodeado de sus oficiales, falla la contienda que parece originarse entre el robador de la hermosa española y su prometido el celtíbero Allucio. Ella está arrodillada entre el guerrero raptor y el jóven á quien estaba destinada por esposa, al cual sigue un grupo de soldados que llevan escudos y estandartes romanos. En el centro del cuadro se dirigen hácia la izquierda dos soldados á caballo, vestidos á la heroica. Sigue luégo una refriega en que toman parte cartagineses, romanos y cel-

tíberos: episodio en el cual se da razon, aunque con evidente anacronismo, de la refriega que produjo la captura de la doncella; y por último, en el primer término descuella una figura alegórica de mujer, de más de medio cuerpo, que tiene en la diestra una palma verde, y en la izquierda un casco en la punta de una asta.

El fondo de este cuadro es parecido al del anterior. Inténtase figurar la topografía de Cartagena en una campiña limitada por una cortina de rocas casi desnudas de vegetacion, un puerto de mar en lontananza con grandes edificios en la orilla, y un campamento con tiendas de campaña, donde se ejercitan soldados á caballo. Luces de oro en los peñascos, edificios, hojas de los árboles, etc.

Son aplicables á esta tabla todas las observaciones que hemos consignado en la descripcion de la precedente y en la nota ilustrativa, respecto de los tipos de los personajes, el estilo del pintor, y la mano á que probablemente debe atribuirse.

F. L.

ESCUELA ROMANA.

575.—*Vénus y Adónis.*

Alto 1,35. Ancho 0,98.—Lienzo.

La diosa, sentada, sostiene el cadáver de Adónis, que está con la cabeza reclinada en su regazo. Contempla un cupido con tristeza al hermoso cazador muerto, á cuyos piés se ve echado un perro.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. Ocupaba la *antecámara del Rey*, y se atribuia á pincel frances.

576.—*Encuentro de Baco y Ariadna.*

Alto 1,77. Ancho 2,30.—Lienzo.

Baco, en uno de sus viajes, llega á la isla de Náxos y se encuentra en ella á la hermosa Ariadna abando-

nada por el infiel Teseo, y la recibe por esposa, siendo protectora de la bella y desconsolada princesa la diosa Vénus.—Figuras de tamaño natural. Firmado, *S. R.*

Tiene el estilo de Romanelli, pero la primera inicial de su firma no concuerda con el nombre de este pintor, que era *Giovan Francesco.*

ESCUELA VENECIANA.

577.—*Retrato de señora.*

Alto 0,40. Ancho 0,36.—Lienzo.

Facciones delicadas, frente espaciosa, cabello rubio y levantado; edad, de 24 á 30 años. Traje oscuro, de cuello alto y abierto al pecho, con guarnicion de grueso encañonado, pañoleta de gasa plegueteada, toquilla de encaje en la cabeza, y collar de pedrería con una gruesa perla pendiente.—Busto de tamaño natural.

578.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,57. Ancho 0,44.—Tabla.

Facciones comunes, carnes regulares, color animado, barba castaña dura y ensortijada, labios gruesos, ceja escasa, ojeras pronunciadas. Representa de 35 á 40 años de edad. Traje negro de seda y terciopelo con pasamanería, lechuguilla alta y puños rizados: gorra negra de terciopelo. Tiene en la mano izquierda un papel doblado.—Busto de tamaño natural.

En la Colec. del R. Alc. y Pal. de Madrid de Felipe IV y Cárlos II, figuraba, ocupando el *pasillo de la Madonna*, un retrato del secretario Cobos que se atribuia al Tiziano. Aunque su medida era algo mayor que la de la presente tabla, no parecerá tal vez inoportuno que consignemos este dato; el cuadro, en efecto, ha podido ser cortado.—Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Antiguo comedor de SS. MM.* Calificado en el inventario correspondiente como de la *escuela* de Tiziano.

579.—*Retrato de un caballero de Malta.*

Alto 1,07. Ancho 0,97.—Lienzo.

Barba y cabello canosos, frente espaciosa y calva,

rostro enjuto, nariz afilada, boca contraida, gesto severo; edad, como unos 60 años. Traje negro, con la cruz de la órden al pecho; cuello pequeño y liso, ropon de terciopelo forrado de pieles. Tiene el codo derecho apoyado en el respaldo de un sillon y la mano izquierda descansando sobre el muslo.— Media figura de tamaño natural.

580.—*Retrato de un jóven desconocido.*

Alto 0,90. Ancho 0,69.—Lienzo.

Cabello oscuro, barba escasa, rostro bermejo; traje negro, con ancha gorguera y cadena de oro al cuello; sobretodo de seda, y una flor de naranja en la mano derecha, con el guante puesto.— Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

581.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,31. Ancho 0,24.—Lienzo.

Jóven de 25 á 30 años, de color bermejo, cabello negro corto, bigote y perilla castaños; gorguera de encaje de puntas.— Busto menor que el natural.

582.—*Retrato de un caballero desconocido.*

Alto 1,12. Ancho 0,94.—Lienzo.

Vestido de negro, con la mano izquierda en el pomo de la espada y la derecha apoyada en una gruesa cadena de oro que lleva al cuello, de la cual pende una cruz. Traje del siglo XVI, todo abotonado; cuello y puño lechugados.

583.—*Retrato del Elector Juan Federico, Duque de Sajonia.*

Alto 1,29. Ancho 0,93.—Lienzo.

Hombre corpulento, de barba escasa, todo armado y

con la espada desnuda en la diestra. Figura tener en el rostro abierta la herida que recibió en la famosa batalla de Mühlberg, donde le derrotaron é hicieron prisionero los Imperiales.—Está el personaje representado de la manera misma que le describe Sandoval: «Venia (dice) con una gran cota de malla vestida, y encima un peto negro con correas que le ceñian por las espaldas, todo lleno de sangre de una cuchillada que traia en el lado izquierdo del rostro.»—Medio cuerpo y tamaño natural.

Entre los cuadros que dejó Felipe II, fué inventariado como existente en el Alc. de Madrid, *guardajoyas*, *pieza segunda*, un *retrato de medio cuerpo del Duque de Sajonia, armado, con jaco, peto y morrion, como lo prendieron en la guerra de Sajonia*. Sus medidas, vara y tercia de alto por una vara y un dozavo de ancho, discrepan muy poco de las del presente cuadro, y en aquel antiguo inventario, formado en 1600, no tiene designado autor. En el otro inventario hecho en 1686, en tiempo de Cárlos II, figura ese mismo retrato, en el R. Alc. y Pal., *pieza de la Noche*, donde comia S. M., como del Tiziano; y siendo sin duda alguna de la escuela del Vecellio, si no de su misma mano, el retrato que nos ocupa, resulta con toda evidencia que este personaje es el duque Juan Federico de Sajonia, el gran protector de Lutero y el más poderoso enemigo de Cárlos V en la guerra de Alemania. La circunstancia de hallarse muy echado á perder, y repintado, no permite ya juzgar de su originalidad.

ESCUELA LOMBARDA.

584.—*La Vírgen con el niño Dios en su regazo.*

Alto 0,47. Ancho 0,35.—Lienzo.

585.—*El diluvio universal.*

Alto 0,58. Ancho 0,75.—Lienzo.

Aparece la tierra casi sumergida: las aguas han cubierto las poblaciones y todas las moradas de los hombres, y el arca de Noé flota al nivel de las más altas montañas. Las criaturas, de todos sexos y edades, expresan el terror que les sobrecoge, levantando unos los brazos al cielo, trepando otros por las rocas y los

árboles, próximos á desaparecer de la superficie de las aguas.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Casa de alhajas.*

ESCUELA BOLOÑESA.

586.—*San Juan niño acariciando al cordero.*

Alto 0,13. Ancho 0,17.—Tabla.

587.—*País.*

Alto 0,34. Ancho 0,42.—Lienzo.

Al pié de una montaña, en una de cuyas eminencias se ve un castillo, várias mujeres lavan su ropa en un gran lavadero, dividido en dos estanques ó albercas por una fuente de forma caprichosa. Más acá hay una casa rústica al pié de unos elevados chopos, y á la derecha peñascos y álamos.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.

588.—*País.*

Alto 0,36. Ancho 0,56.—Lienzo.

Vista de una dilatada campiña con diferentes términos, grupos de árboles, lugares y casas de campo, y cortada por un rio, en el que se ven várias barcas, y gente en ellas y en la orilla. En primer término hay un hombre, en una de dichas barcas, tocando la guitarra.

589.—*País.*

Alto 0,37. Ancho 0,57.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Vense en él restos de arquitectura y un rio caudaloso atravesado por un puente. En primer término hay una barca con gente cantando y tocando instrumentos.

590.—*San Francisco de Asís.*

Alto 0,22. Ancho 0,17.—Lienzo.

Está el Santo arrodillado en el campo, con los ojos

clavados en el cielo, como dando gracias al Señor que le envia, por medio de dos hermosos ángeles, las vestiduras sacerdotales y el vino para celebrar el santo sacrificio de la misa.

Colec. de Felipe V, Pal. de San Ildef.—En el respectivo inventario se atribuyó á L. Carracci.

591.—*Asunto místico.*

Alto 1,82. Ancho 1,30.—Lienzo.

La Vírgen, arrodillada, tiene al niño Jesus, que abraza á San Juan. Éste, con graciosa humildad arrodillado tambien, y sostenido por Santa Isabel, que está asimismo prosternada, recibe afectuoso las caricias del niño Dios. Santa Catalina de Alejandría, de edad juvenil, con la corona en la cabeza y la mano izquierda apoyada en el instrumento de su suplicio, está en pié, como embelesada contemplando aquella escena.—Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

592.—*Arco triunfal alegórico.*

Alto 0,68. Ancho 0,56.—Lienzo.

Elévase en medio del campo, y segun se infiere de la inscripcion puesta en su ático, lo dedica á San Juan Bautista, primer modelo de la vida eremítica, su devoto Juan Bautista Acucio. La mole es de arquitectura romana, adornada con medallones alusivos á las virtudes del primer penitente del yermo.—Fondo: paisaje con árboles y figuras.

Colec. de Felipe V y de Cárlos III, Pal. de San Ildef.—Atribuido en el inventario al Domenichino (Zampieri): *Primera pieza de azulejos.*

593.—*El anticuario.*

Alto 1,54. Ancho 1,29.—Lienzo.

Parece hallarse consultando una moneda que tiene en la mano, con un libro de numismática abierto sobre la

mesa en que está apoyado. Su traje, de córte oriental, se compone de una rica marlota verde y un burnús forrado de arminios.—Más de media figura, tamaño natural.

594.—*El martirio de San Andres.*

Alto 1,02. Ancho 0,85.—Lienzo.

Está el Santo en el aspa y un ángel le trae la corona del martirio; várias personas le contemplan con gesto de compasion, y un sayon está echado al pié del instrumento de su suplicio.

595.—*Episodio de la huida á Egipto.*

Alto 0,69. Ancho 0,54.—Lienzo.

San José alarga los brazos al divino Niño, que está en los de su santa Madre, para pasarle al otro lado de un arroyo que forma una pequeña cascada. En el cielo ángeles entre nubes, y otro en tierra al lado de la Vírgen.

ESCUELA NAPOLITANA.

596.—*San Cárlos Borromeo.*

Alto 2,09. Ancho 1,56.—Lienzo.

Está el santo Cardenal Arzobispo de Milan de rodillas, meditando, traspasado de dolor, en la pasion y muerte de Cristo, el cual se representa á su fervorosa idea con todos los caractéres de la realidad.—Figuras de tamaño natural.

597.—*Caida de Nuestro Señor llevando la cruz.*

Alto 0,34. Ancho 1,07.—Lienzo.

598.—*Florero.*

Alto 1,51. Ancho 1.—Lienzo.

Un vaso de cobre, ó de barro esmaltado, adornado con relieves que figuran genios, sostiene sobre una mesa de mármol un gran ramillete de toda clase de flores, principalmente lirios, tulipanes, amapolas reales y enredaderas.—Firmado, *A. B.*

Pudiera tal vez ser este cuadro, y su compañero el núm. 599, del veneciano Antonio Bacci, que floreció por los años de 1665 y sobresalió en la pintura de frutas y flores; pero nos parece que deberia con mayor fundamento atribuirse al abate Andrea Belvedere, artista napolitano que vivió del año 1646 al 1732, excelente en el mismo género de frutas y flores, y que residió algun tiempo en España. En los antiguos inventarios de la Casa Real se hace expresion con mucha frecuencia de obras de este pintor, aunque no se describen detalladamente.

599.—*Florero.*

Alto 1,51. Ancho 1.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

En una mesa de mármol, un vaso de cobre ó barro pintado, cuyo tazon sostienen unos tritones, contiene un gran ramillete de flores de toda especie, entre las cuales sobresalen los tulipanes y las magnolias.—Firmado, *A. B.*

Véase la nota al cuadro anterior.

600.—*Dos genios entre guirnaldas y ramos de flores.*

Alto 0,99. Ancho 0,70.—Lienzo.

Figuras de tamaño natural.

601.—*País.*

Alto 0,61. Ancho 0,75.—Lienzo.

Sitio agreste, con rocas y árboles. En primer término se ve á la Magdalena penitente.

Se atribuia el país á Gaspar Pusino (Gaspar Dughet), y la figura á Carlo Maratta, en el inventario de la Colecⁿ. de Felipe V, Pal. de San Ildef.; y estaban en la *pieza donde antiguamente se decia la misa.*

602.—*Sísifo.*

Alto 1,86. Ancho 2,06.—Lienzo.

Está el réprobo representado asiendo el peñasco que constituye su suplicio, para volver á empezar la incesante tarea de subirlo á la cima de la montaña.—Figura de tamaño semicolosal.

603.—*Choque de caballería entre moros y cristianos.*

Alto 0,48. Ancho 0,81.—Lienzo.

ESCUELAS ITALIANAS INDETERMINADAS.

604.—*San Jerónimo en meditacion.*

Alto 0,97. Ancho 0,72.—Lienzo.

Está el santo Doctor apoyado en un libro abierto, con una calavera entre las manos, cubierto en parte el cuerpo con la púrpura cardenalicia, de que por comun error se le reviste.

605.—*Sacra Familia.*

Alto 0,54. Ancho 0,41.—Tabla.

Está el niño Jesus en el regazo de su santa Madre, y le adora, arrodillada delante de él, una jóven con corona en la cabeza, que pudiera representar á Santa Catalina de Alejandría, de estirpe real segun Albano Butler y las antiguas leyendas.—Medias figuras.

606.—*Florero.*

Alto 0,77. Ancho 0,65.—Lienzo.

Es una vasija de barro con tulipanes, amapolas reales y lirios, sumergido en un charco en que bebe un gorrion, y donde caen rosas y otras flores desprendidas del vaso, al cual acude tambien volando un jilguero.

607.—*Retrato de persona desconocida.*

Alto 0,43. Ancho 0,35.—Lienzo.

Jóven de semblante atezado y cabello negro largo.

608.—*Los desposorios de Santa Catalina.*

Alto 0,39. Ancho 0,54.—Tabla.

609.—*La última cena de Jesus con sus discípulos.*

Alto 0,36. Ancho 0,47.—Cobre.

610.—*Composicion arquitectónica.*

Alto 1,10. Ancho 1,40.—Lienzo.

Es un conjunto caprichoso de diversos estilos, en que alternan el greco-romano berninesco y el gótico decadente, y quiere representar la parte principal un espacioso atrio del palacio de Salomon, donde se alza el trono del Rey, el cual, en presencia de un numeroso concurso, dicta la famosa sentencia que dirime la conocida contienda de las dos madres.

611.—*La Vírgen y el niño Jesus.*

Alto 0,40. Ancho 0,33.—Cobre.

Tiene la Vírgen al Niño en su regazo, y con la mano derecha sujeta su blonda cabecita como para besarle en la cara.

612.—*David con la cabeza de Goliat.*

Alto 0,72. Ancho 0,70.—Lienzo.

Media figura de tamaño natural.

613.—*Un anacoreta.*

Alto 0,75. Ancho 0,60.—Lienzo.

Es un viejo con la barba canosa y las manos apoyadas en un baston.—Busto de tamaño natural.

614.—*El Agua.*

Alto 2,42. Ancho 1,04.—Lienzo.

Está simbolizada en una ninfa medio desnuda, cubierta una parte de su cuerpo con un ropaje cerúleo, con corona en la cabeza y cetro en la mano izquierda. De pié sobre un peñasco batido por las olas del mar, se recuesta en un enorme caracol, que vierte agua, corales y conchas. Acércase á ella un delfin, y el cielo aparece anubarrado y proceloso. Figura de tamaño natural.

Este cuadro y los dos siguientes formaban, al parecer, con otro que hemos atribuido á Giordano, y que representa el Aire (núm. 213, *Alegoría*), una serie de los *Cuatro elementos* en la Colec., de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *Cuarto de las infantas*. Pero en el Invent. de dicha coleccion pasaba el presente cuadro como de Ezquerra, aventajado discípulo de Palomino; así como se atribuian al mismo Palomino los del Aire y el Fuego, y á Vaccaro el de la Tierra. De que formase parte de la serie la alegoría de Giordano mencionada no tenemos una certeza absoluta; tal es la imposibilidad de identificar los cuadros inventariados, en que muchas veces nos hallamos hoy, al guiarnos por las diminutas y ambiguas descripciones de los antiguos documentos, los cuales apénas servian para otra cosa que para formalizar la entrega á los guarda-joyas de la corona.

615.—*El Fuego.*

Alto 2,42. Ancho 1,04.—Lienzo. —(Compañero de los números 614 y 616.)

Figura un hombre desnudo con el sol en una mano, y un rayo en la otra como hurtado al luminar del dia, á la manera que lo verificó Prometeo. A sus piés se ve la salamandra entre llamas.—Figura de tamaño natural.

Véase la nota puesta al número anterior, en que se hace mérito de la atribucion que este lienzo tenía en la Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *Cuarto de las infantas*.

616.—*La Tierra.*

Alto 2,43. Ancho 1,06.—Lienzo.—(Compañero de los números 614 y 615.)

Está representada en figura de mujer que alimenta á sus pechos á un niño, sentada en un ameno paisaje, con

un leon á los piés y teniendo bajo la mano derecha un canastillo lleno de uvas y otras frutas.— Figura de tamaño natural.

Véase la nota ilustrativa del núm. 614, donde se manifiesta que este lienzo fué atribuido al Vaccaro. Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *Cuarto de las infantas.*

617.—*Diógenes.*

Alto 0,95. Ancho 0,71.—Lienzo.

Hombre medio desnudo, de fisonomía risueña, con un libro en la mano.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

618.—*Sacra Familia.*

Alto 0,89. Ancho 0,67.—Lienzo.

La Vírgen da el pecho al niño Jesus, San Juan la mira atentamente, apoyado en su rodilla, teniendo en la mano unas rosas, y San José observa al Precursor.

619.—*El pueblo hebreo ofreciendo sus dádivas á Moisés para la edificacion del Templo.* (*Exod.*, cap. XXXV.)

Alto 1,19. Ancho 1,71.—Lienzo.

«Dijo Moisés á toda la congregacion de los hijos de Israel: Éste es el precepto que ha dado el Señor; de vuestras cosas, dice, poned aparte las primicias que cada uno espontáneamente y de buen corazon quiera ofrecer al Señor: oro, plata, cobre, jacinto y púrpura y grana dos veces teñida», etc.

Una hermosa israelita presenta al legislador, en una fuente de plata que sostiene un gracioso niño, sus joyas y cadenas de oro; otras mujeres de diferentes edades traen, cuál una preciosa ánfora, cuál, acompañada de una tierna niña, madejas de nevado lino; un jóven rústico conduce sobre sus hombros un pesado madero. —Medias figuras de tamaño natural.

620.—*Dos genios adornando con guirnaldas un busto.*

Alto 1,12. Ancho 1,72.—Lienzo.

621.—*Frutero.*

Alto 1,12. Ancho 1,76.—Lienzo.

Sobre una mesa, un vaso labrado y un canastillo con variedad de frutas, legumbres y flores.

622.—*Judith introduciendo en el saco la cabeza cortada de Holoférnes.*

Alto 1. Ancho 1,26.—Lienzo.

623.—*Flores en un búcaro, y frutas al pié.*

Alto 0,98. Ancho 1,35.—Lienzo.

624.—*Martirio de San Sebastian.*

Alto 1,21. Ancho 0,98.—Lienzo.

Está el Santo atado á un árbol para ser asaeteado.—Figura de más de medio cuerpo: tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef.

625.—*Las Marías visitando el sepulcro de Jesus.*

Alto 0,72. Ancho 0,54.—Lienzo.

Aparéceseles el ángel sentado al borde del sarcófago, rodeado de resplandores y levantando la mano al cielo, como diciéndoles que el Señor á quien buscan ha resucitado.

626.—*La Adoracion de los pastores.*

Alto 0,43. Ancho 0,35.—Lienzo.

627.—*Retrato de Luca Giordano* (copia).

Alto 0,58. Ancho 0,44.—Lienzo.

Busto de tamaño natural.

628.—*La Vírgen leyendo.*

Alto 0,40. Ancho 0,35.—Lienzo.

Túnica roja y manto azul que le cubre la cabeza.—Busto con manos.

Aunque en el tipo de la fisonomía de Nuestra Señora se revela el recuerdo de las *madonnas* de Leonardo de Vinci, el colorido de este cuadro tiene más de boloñés que de lombardo.

ESCUELAS ITALIANAS.

RECTIFICACIONES Y ADICIONES.

32.—*El rico avariento y el pobre Lázaro.*

Procede sin duda este lienzo de la casa de Altamira, entre cuyos cuadros resulta incluido, áun cuando en el antiguo inventario de la coleccion de pinturas de dicha casa no conste que fuera cedido al Rey, como consta de otros.

57.—*La Adoracion de los Pastores.*

Atribuiamos este cuadro á un *Bartolommeo Bassante*, de quien no encontrábamos datos biográficos, aunque de su existencia nos respondian su firma, claramente legible, y el mismo nombre, tal cual en ella aparece, trasladado bajo el núm. 763 al Invent. de la Colec. de Cárlos III en el Pal. de S. Ildef., hecho por D. Francisco Manuel de Mena, en 1774. A falta de noticias biográficas, consignábamos que el autor debió haber florecido en el siglo XVII y seguido la escuela napolitana; y en ambas conjeturas teniamos razon.

Pero en el Dominici, biógrafo muy apreciable de los pintores napolitanos, hemos encontrado después el verdadero nombre del artista autor de nuestro lienzo, entre los discípulos que formó en Nápoles Jusepe Ribera, el *Spagnoletto*. Llamábase Bartolommeo *Passante*, y no *Bassante*, y la firma puesta en el cuadro, que sin duda sirvió de guía al citado Mena para su Inventario, está seguramente alterada.

El Dominici (*Vite de' pittori, scultori, etc., napoletani*, part. III, pág. 25) nos da escasos pormenores de la vida de este pintor, limitándose casi á en-

carecer lo mucho que sus obras se parecian á las de su maestro. Lo mismo hace el autor del *Abecedario Pittorico*, art. *Passarte* (nueva variante del mismo apellido, debida quizá á error de pluma), el cual cita como ejemplo de su adherencia á las máximas de Ribera, el cuadro del *Nacimiento de Cristo* en la iglesia de Santiago de los Españoles, de Nápoles. Se ignora el año y el lugar de su muerte.

72.—*San Jerónimo en meditacion.*

Hemos atribuido equivocadamente este cuadro á Bernardino Campi, y, por una causa que no acertamos á explicarnos, hemos reunido en la noticia biográfica de este pintor datos que pertenecen á la biografía de Antonio Campi, verdadero autor del cuadro. Debe, pues, el lector sustituir á la mencionada noticia biográfica, evidentemente errónea, esta otra:

Campi (Antonio). Nació en Cremona, no se sabe en qué año de la primera mitad del siglo XVI; murió á fines de este mismo siglo. (Escuela lombarda.)—Este distinguido artista, hijo de Galeazzo Campi, aprendió la pintura con su padre y con su hermano mayor Giulio. La universalidad de su talento le hizo cultivar con igual éxito la escultura y la arquitectura, el grabado, la literatura y la historia. Todos los buenos críticos convienen en que como pintor trató de imitar al Correggio. Estúvo en Madrid, y ejecutó obras para Felipe II, á quien dedicó en 1585 la crónica que escribió de su patria, bajo el título de *Cremona, fedelissima città e nobilissima colonia de' Romani, rappresentata in disegno, etc., da Antonio Campo* (sic) *pittore e cavalier Cremonese, al potentissimo e felicissimo Re di Spagna.* Campo, y no Campi, le llama en su manuscrito D. Lázaro Diaz del Valle. Esta obra es principalmente estimada por los bellos grabados con que la ilustró Agustin Carracci. Felipe II honró mucho al artista escritor, y el papa Gregorio XIII le confirió el hábito de Cristo por los señalados servicios que le habia hecho como arquitecto en las fábricas de Roma. Escribieron su vida Vasari, part. III, lib. I; Baldinucci, part. II, sec. 4.ª, y Alessandro Lamo, fól. 86.

111.—*El Tiempo destruyendo la Hermosura.*

Las figuras de este cuadro son de tamaño mayor que el natural.

137.—*La Vírgen del Canastillo.*

Sospechamos que el precioso original de este lindo cuadro, que dijimos haber pertenecido, en tiempo de Felipe IV, al Conde de San Clemente, magnate zaragozano, haya formado parte de la coleccion del Marqués de Leganés, bajo el mismo reinado, ántes de venir á poder de nuestros reyes; y la razon que tenemos para aventurar esta conjetura es que un cuadrito de igual asunto y de dimensiones aproximadas figura en el inventario de aquella antigua coleccion, como *pintura dada á S. M.*, con nota marginal que así lo expresa.

143.—*Genios entre guirnaldas.*

Debe decir: *Genios entre ramos de diversas frutas.*

285.—*Entrada triunfal de Vespasiano en Roma.*

286.—*Entrada triunfal de Constantino en Roma.*

Hemos atribuido á la escuela de Lanfranco estos dos cuadros por advertir en ellos manifiestas reminiscencias de los caractéres que distinguen á las obras ejecutadas por aquel maestro durante su larga permanencia en Nápoles. Pero el Dominici nos ha revelado después el verdadero autor de nuestros dos lienzos. Fué un pintor napolitano, discípulo de A. Falcone, llamado Domenico Gargiuoli, ó Gargiolo, por nombre vulgar *Micco Spadara*, alistado con su maestro en la famosa *Compañía de la Muerte* contra la dominacion española. Sobresalió en las figuras de pequeñas dimensiones, y fué, como si dijéramos, el Cerquozzi de la escuela napolitana.

367.—*Retrato de un cardenal.*

La insistencia de nuestro erudito amigo el Sr. D. Valentin Carderera en considerar este retrato como del cardenal Alidosio, tristemente célebre por su mala vida y desastrada muerte, nos obliga á entrar en alguna explanacion respecto de nuestra reserva sobre el particular. Invitados por el señor Carderera á examinar la medalla que de dicho purpurado se acuñó en Italia en su tiempo, y que se publicó en la lámina xxxiii del tomo vi del *Trésor de numismatique et de glyptique*, etc., hemos procurado comparar desapasionadamente el semblante que ella representa con el retratado por Rafael, y tambien estos dos con el del grabado que publicó Paulo Jovio; y si bien entre este grabado y la referida medalla advertimos alguna analogía, aunque no mucha; entre estas dos imágenes grabadas y la de la tabla de nuestro Museo, no echamos de ver la semejanza que nuestro docto amigo encuentra. El retrato de Rafael nos pone ante los ojos un personaje de complexion delicada y melancólica, rostro descarnado y aguileño, párpado caido y boca de labios delgados, que da á su fisonomía una expresion marcada de sagacidad y reserva; y los retratos grabados nos presentan, por el contrario, el de la medalla, un hombre de temperamento sanguíneo, aspecto franco, expansivo y constitucion robusta, y el del Obispo de Nocera una fisonomía franca y un tanto rústica, de pómulos salientes, cabello crespo y ojos prominentes. La única faccion que ofrece lineamientos comunes en estos dos retratos grabados con el retrato de Rafael, es la nariz, marcadamente aguileña. Estas razones nos obligan á persistir en nuestra abstencion, y á no aplicar el nombre que el Sr. Carderera hubiera deseado al precioso retrato de Rafael, hasta que pruebas más concluyentes nos convenzan de que este personaje anónimo es efectivamente aquel ímprobo Cardenal de Pavía, nombrado arzobispo de Bolonia el año 1510, y asesinado por el Duque de Urbino al año siguiente, en Ravena, en presencia del papa Julio II.

410.—*Batalla de mar y tierra.*

No hemos acertado á determinar el asunto representado en este bellísimo lienzo. Podria, tal vez, haberse querido figurar en él el rapto de la hija del capitan D. Diego Gaitan por el famoso corsario Barbaroja, en tiempo de Cárlos V. Habíase hecho formidable Kair Eddin Barbaroja en todo el Mediterráneo. En una ocasion cruzaba por las aguas de Gaeta, cuyo fuerte mandaba el capitan español D. Diego Gaitan, y la guarnicion que le defendia cometió la imprudencia de disparar un cañonazo al altivo y poderoso corsario con quien no se atrevia el mismo Doria. Desembarcó Barbaroja y tomó por asalto el fuerte; encontró en él á la hija del capitan, le agradó, y se la llevó cautiva, casándose luégo con ella. Este suceso, ocurrido en la mocedad del Tintoretto, debió ser muy sonado, como todos los hechos de armas del formidable turquesco contra las costas de Italia.

411.—*Retrato del general veneciano Sebastian Veniero.*

Consta *dado á S. M.* por la casa de Altamira en el inventario de los cuadros que dejó el primer marqués de Leganés; aunque erróneamente atribuido al Tiziano.

452.—*Retrato de Alfonso I de Este, duque de Ferrara.*

Hallándose este retrato incluido en el inventario de los cuadros que habia en la casa de Altamira á la muerte del primer marqués de Leganés, en 1655, quizá no parezca aventurada la conjetura de que de dicha casa haya pasado á la casa Real por donacion en tiempo de aquel magnate, como sucedió con otros cuadros de los que forman este gran Museo. De no ser así, habrá que suponer que el retrato que poseia el Marqués de Leganés era repeticion ó copia del del Museo, y que existe hoy en alguna otra galería particular.

461.—*Salome con la cabeza del Bautista.*

Un cuadro de igual asunto y del propio autor resulta inventariado en la coleccion de cuadros del ya citado primer marqués de Leganés. Tal vez pasó de esta casa á poder del rey Felipe IV.

469.—*Santa Margarita.*

Dijimos en la nota ilustrativa á este cuadro, que miéntras permaneció en el R. Monast. del Esc. tuvo cubierta la Santa la hermosa pierna que hoy aparece desnuda. Quizá no hubiera parecido ocioso añadir que la operacion de tapar esta desnudez, pecaminosa sin duda á los ojos de los buenos monjes, fué fiada por los PP. Jerónimos al pintor Luca Giordano, que tantas obras ejecutó en el insigne monasterio. Tomamos esta historieta de la curiosa obra del inglés Rich. Cumberland: *Anecdotes of eminent painters*, etc., vol. I, pág. 65.

470.—*Alegoría: Felipe II ofreciendo á la Victoria su hijo el infante D. Fernando.*

Creemos oportuno completar la noticia que hemos dado de este cuadro con la curiosa historia de su composicion, que hallamos en el interesante libro de Jusepe Martinez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, etc., y que pasaron en silencio todos los biógrafos de nuestro esclarecido pintor Alonso Sanchez Coello. «Mandó (Felipe II) al Tiziano que le hiciera un cuadro de la misma grandeza de aquel que habia hecho para el invictísimo Cárlos V, su amado padre, á caballo y armado de todas armas, y en él pintase lo que por un diseño le remitiria. Mandó S. M. llamar á Alonso Sanchez, comunicándole su intento, y cómo habia de hacer el diseño para enviarlo al Tiziano; y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sanchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer, haciendo lo que S. M. le mandaba, de esta manera: S. M. retratado en pié, ofreciendo al cielo á su hijo primogénito alzando los brazos; en la parte de arriba hay un ángel volando, que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto, le mandó S. M. le retratára en acto de mirar arriba, algo retirado; hízolo así nuestro Alonso Sanchez, en un lienzo de tamaño de poco más de tres palmos, mas la cabeza de la grandeza del natural. Salió con excelencia, y á gusto, no sólo de S. M., sino de todo entendido: remitióse á Venecia, y visto del Tiziano la cabeza y dibujo, escribió á S. M. que pues tenia pintor tan excelente, no tenia necesidad de pinturas ajenas. Respondióle que así lo creia, pero que se daria por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así.» No salimos garantes de la verdad de este hecho, que tiene algunos visos de cuento inventado para lisonjear el amor propio nacional. La circunstancia de no mencionarlo Diaz del Valle, ni Butron, ni Carducho, ni Palomino, ni Cumberland, ni Cean, ni Stirling, ni ninguno de los que se han esmerado en recoger datos sobre la vida de Sanchez Coello, nos hace sospechoso el relato de Jusepe Martinez. Éste, por otra parte, se equivoca notoriamente al decir que el niño representado en brazos de Felipe II fué el *primogénito* de este rey. La alegoría del turco encadenado á sus piés claramente indica la victoria de Lepanto; suceso que precedió en dos meses escasos al nacimiento del infante D. Fernando; de manera que cuando esta victoria alcanzó Felipe, su hijo primogénito, el desgraciado D. Cárlos, habido en su primera mujer doña María de Portugal, estaba enterrado hacia más de tres años.

485.—*Retrato de la Emperatriz doña Isabel de Portugal.*

En la nota ilustrativa á este interesante retrato consignamos como verosímil que le hubiese ejecutado el Tiziano, tomando el semblante de algun otro pintado por Antonio Moro. Padecimos en esto un error. Antonio Moro no pudo retratar á la Emperatriz, que falleció en 1538, por cuanto no vino á España aquel pintor hasta el año 1552, en que le trajo á la córte el famoso cardenal Granvella. Pero ni pudo fácilmente retratarla Alonso Sanchez Coello, como asegura el ilustrado Mr. Stirling en su interesante obra *Annals of*

the artists in Spain (tomo I, pág. 41), porque áun dado que lo hubiera hecho el año mismo de la muerte de la Emperatriz, lo cual no es poco violento, pues supondria que para retratarla se habia elegido la inoportuna época de su último y desgraciado embarazo, tendria Sanchez Coello á la sazon unos 23 años solamente; nadie apénas le conocia en la córte, y no era fácil que se fiase á un oscuro principiante, digámoslo así, la ejecucion de una obra de tamaña importancia. Escasamente se sabe en qué empleaba su ingenio este artista ántes del año 1541, en que empieza á tomar alguna luz su biografía, por virtud de su casamiento con doña Luisa Raynalte.

Debemos, pues, abstenernos por ahora de conjeturas aventuradas respecto del artista que proporcionára al Tiziano la semblanza para ejecutar el presente retrato; ratificándonos, por otra parte, en la afirmacion de que el gran maestro veneciano no lo pintó por el natural. Es notorio que el Vecellio hizo muchos retratos de personajes á quienes nunca habia visto, valiéndose, ya de otros retratos pintados, ya de dibujos, ya de medallas; y el inglés Northcote, en su *Vida de Tiziano*, tan dislocada como abundante en noticias, afirma que este grande artista pintó *en Venecia, en el año* 1544, el retrato de la Emperatriz. (Northcote, *Life of Titian*, tomo II, pág. 203.)

548.—*Alegoría: Nacimiento de un Príncipe, ó del Amor.*

Dijimos, al describir este cuadro, que representa para algunos el nacimiento de Cárlos V. Con este mismo título, y de igual medida, habia un lienzo en la antigua coleccion del Marqués de Leganés, ya tantas veces citada. Consignamos esta indicacion porque pudo muy bien haber pasado la obra de Cárlos Veronés de casa de Altamira á la casa Real en época moderna, dado que en los inventarios de Palacio, desde el tiempo de Felipe II hasta el de Cárlos II, no consta incluido tan notable cuadro.

578.—*Retrato de hombre.*

Aunque en la nota que acompaña á la descripcion de este retrato nos limitamos á consignar en forma dubitativa nuestra conjetura de que pudiera representar al célebre Francisco de los Cobos, secretario de Estado del emperador Cárlos V y comendador mayor de Leon, el exámen comparativo que detenidamente hemos hecho después entre esta tabla y el retrato auténtico que de dicho personaje se conserva en la capilla mayor del Salvador de Ubeda, y que publicó en su excelente *Iconografía española* el Sr. D. Valentin Carderera, nos convence de que es realmente el *Secretario Cobos* el retratado en este cuadro de nuestro Museo.

ESCUELAS ESPAÑOLAS.

ANTOLINEZ (D. José).—*Nació en Sevilla el año* 1639; *murió en Madrid en* 1676. (Escuela de Madrid.)

No se sabe de quién adquirió en su país natal los pocos principios del arte que trajo á Madrid: juzga el Sr. W. Stirling, no sin fundamento, que aprenderia quizá de Iriarte á ejecutar los paisajes con pequeñas figuras que constituian en su primera juventud todo su saber. En la córte se puso bajo la direccion de Francisco Rizi, donde sobresalió pronto por su bello colorido. Su carácter altanero y su genio sarcástico le hicieron muchos enemigos entre sus condiscípulos, y Palomino refiere algunos de sus enfadosos chistes contra Cabezalero y Claudio Coello, y áun contra su propio maestro Rizi, á quien llamaba *pintor de paramentos*, aludiendo á las decoraciones que ejecutaba éste para el salon de comedias del Buen Retiro; movido, sin duda alguna, de la envidia de no tener él cabida en aquellas funciones. La leccion que una vez le dió el grave Rizi fué muy del gusto de todos sus condiscípulos. Llamóle por medio de un alcalde de córte, so pena de 100 ducados, para que le ayudase á pintar, para servicio de S. M., una nueva decoracion que se le habia encargado con grande urgencia: acudió Antolinez, forzado, á aquella tarea; pero, falto de práctica en la pintura al temple, no daba pincelada de provecho, hasta que al cabo de borrar y repintar todo un dia, viendo el maestro lo poco y malo que habia trabajado, le dijo: «Vea vuesamerced aquí lo que es pintar *paramentos*»; y dirigiéndose al mozo que preparaba los colores, «Muchacho, añadió, lava este lienzo en aquel pilon»: con lo que quedó el vanaglorioso Antolinez mohino y abochornado.—Jactábase tambien de diestro en el manejo de la *espada negra*, y de resultas de un asalto que sostuvo muy acaloradamente en casa de un maestro de armas que vivia en la calle del Caballero de Gracia, le sobrevino una fiebre maligna, que á los 37 años de edad le llevó al sepulcro. Fué enterrado en la parroquia de San Luis de esta córte.—El haber sido un hombre de carácter antipático no le quita á Antolinez el mérito de haberse aventajado á muchos reputados pintores de la escuela naturalista de Madrid

por sus relevantes dotes de colorista. En la selecta coleccion de cuadros que poseia el Excmo. Sr. D. José de Madrazo, y que pasó á poder del excelentísimo señor Marqués de Salamanca, habia dos cuadros de este artista sobre la vida y pasion de Jesucristo, que por su vigoroso colorido y bella entonacion hubieran podido pasar como del Tiziano; justificándose, á nuestro parecer, la opinion de Palomino, de que Antolinez descubre en las obras que dejó en Madrid gran gusto y tinta *aticianada.*

629.—*Extasis de la Magdalena.*

Alto 2,05. Ancho 1,63.—Lienzo.

Está la Santa penitente con las manos cruzadas al pecho, levantada de la tierra por unos ángeles niños, y escuchando la melodía de un laud que toca en lo alto, entre nubes y ráfagas de luz, otro ángel mancebo. Los que la rodean ostentan en la mano las disciplinas y rosas, símbolos de su maceracion y de las inefables dulzuras con que la recompensa el cielo. En primer término hay en el suelo dos libros abiertos.—Figuras de tamaño natural.

F. L.

APARICIO (D. José).—*Nació en Alicante el año* 1773; *murió en Madrid en* 1838.

Hizo sus primeros estudios en Valencia y en Madrid, y acabó de formarse en Paris en la escuela del famoso pintor Jacobo Luis David. Restituido á España, fué nombrado por Fernando VII pintor de la Real cámara, en 1815, y falleció á los 65 años de edad, siendo Académico de mérito de San Lúcas de Roma y Director de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

630.—*El Hambre de Madrid* (1811-12).

Alto 3,15. Ancho 4,37.—Lienzo.

Este cuadro es un episodio alegórico del tristemente célebre *año del hambre.* «Cuatro años de guerra asoladora sin tregua ni respiro; mal cultivo de los campos; incendios y devastaciones; administracion funesta; recargos de tributos; monopolios de logreros; todas estas causas habian ido trayendo la penuria y la miseria, que ya

se habia empezado á sentir fuertemente desde el otoño del año pasado (1811), y que creció de un modo horrible en el invierno y en la primavera del presente, hasta el punto de producir una verdadera hambre pública, así en la córte como en casi todas las provincias..... Los desperdicios de cualquier alimento se buscaban con ánsia, y eran objeto de permutas y cambios. Devorábanse y áun se disputaban los tronchos de berzas, y áun hierbas que en tiempos comunes ni siquiera se daban á los animales.» (LAFUENTE, *Historia general de España*, Part. III, Lib. X, Cap. XVIII.)

La idea cardinal del cuadro es la constancia del pueblo madrileño, que en medio de los horrores del hambre rehusa el sustento con que le brindan sus opresores. Acércase un gendarme frances, movido de un generoso impulso de caridad, á socorrer el hambre de una familia indigente, compuesta de un anciano, dos jóvenes, marido y mujer sin duda, y dos niños, á los cuales se agregan otras personas, no ménos afligidas por el hambre y la desnudez. La situacion de aquella familia parece desesperada: la jóven madre fallece de inedia á los piés del anciano, muriendo tambien por falta de alimento el párvulo que estaba lactando; su marido, traspasado de dolor, yace tambien junto á las rodillas del padre, el cual, abrazado á su desgraciada prole, parece hacer un heroico esfuerzo para no sucumbir en tan terrible trance. Llega en esto el gendarme frances, que brinda con el pan á aquellos infelices, y el jóven español, por cuyas venas corre la sangre indómita ibera, rechaza indignado la oferta, prefiriendo la muerte á la afrenta de deber la vida á su enemigo. Detras del grupo principal se ve á un madrileño, con el traje característico de su tiempo, en disposicion de repeler con el puño cerrado al compasivo gendarme, y una mujer, cargada con

un niño, que sale á contenerle. Á la derecha del espectador un mendigo, desnudo y con las piernas hinchadas, devora con ánsia unos tronchos de berza, y un muchacho, extenuado y macilento, le pide llorando una parte de aquel mísero alimento. Á la izquierda dos soldados franceses presencian, con gesto amenazante, aquella escena de heroica entereza.—Fondo: vestíbulo de un edificio, con dos postes: en el de la izquierda se ve esta inscripcion, que resume el pensamiento de la obra: CONSTANCIA ESPAÑOLA. AÑOS DEL HAMBRE DE 1811 Y 1812. NADA SIN FERNANDO.—Figuras de tamaño mayor que el natural.

ARELLANO (JUAN DE).—*Nació en la villa de Santorcaz en* 1614; *murió en Madrid el* 12 *de Octubre de* 1676. (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo, en la córte, de Juan de Solís, uno de los adocenados representantes de la escuela semi-italiana que contribuyó á formar Navarrete el Mudo en Castilla; pero, abochornado de sus pocos adelantos á los 36 años de edad, adoptó el partido de dedicarse á copiar los floreros de Mario Nuzzi, tan famoso en este género de pintura, observando al propio tiempo la naturaleza; y fueron tales su aplicacion y su disposicion natural en el nuevo rumbo que habia tomado, que ningun pintor español le excedió; por lo que sus obras vinieron á ser muy estimadas y buscadas. Pintó para la sacristía de la iglesia de San Jerónimo de Madrid unos espejos con genios, aves, frutas y flores, y ejecutó otras muchas obras para San Isidro el Real, para los Recoletos y Jerónimos, y para las casas de algunos aficionados y grandes señores, entre éstos principalmente el Conde de Oñate. Era tal su ardor en el trabajo, que pintaba de dia y de noche, y así sólo verdaderamente se explica que haya tantos floreros de su mano en todas las galerías públicas y particulares de España. Dice Palomino que tuvo obrador público de pintura frente á las gradas de San Felipe el Real, *que aunque no era lo mejor para el decoro y decencia del arte, para el refugio de algunos pintores viandantes importaba mucho.* Vivió Arellano como hombre sensato y religioso: á su muerte fué sepultado en aquella misma iglesia de San Felipe el Real.—Distínguenle, como artista, las mismas dotes que realzaron las obras de Mario de'Fiori, su modelo: tanto, que muchas veces se confunde con él; es sin embargo más acabado en la ejecucion y dispone con más gracia los agrupamientos de las frutas y de las flores. Sus cuadros han oscurecido mucho, á causa de las imprimaciones rojas que sin duda alguna usó.

631.—*Florero.*

Alto 0,83. Ancho 0,63.—Lienzo.

Rosas, tulipanes, bolas de nieve y otras flores, en un canastillo.

632.—*Florero.*

Alto 0,83. Ancho 0,63.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Tulipanes, rosas, margaritas, etc., en un canastillo.

633.—*Florero.*

Alto 1,03. Ancho 0,77.—Lienzo.

Bolas de nieve, rosas, lirios, tulipanes y otras flores, en un vaso de bronce labrado, de estilo barroco.

634.—*Florero.*

Alto 1,03. Ancho 0,77.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Claveles, alelíes y otras flores, en un vaso labrado y dorado, de estilo barroco.

635.—*Florero.*

Alto 0,60. Ancho 0,46.—Lienzo.

Ramo de rosas, tulipanes y otras flores, con un lirio por remate, en un vaso redondo de cristal.

636.—*Florero.*

Alto 0,60. Ancho 0,46.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Ramo de rosas y tulipanes, con otras flores, rematando en varios lirios, en un vaso de cristal redondo.

ARELLANO (Estilo de).

637.—*Florero.*

Alto 0,83. Ancho 0,63.—Lienzo.

En un vaso labrado, un ramo de bolas de nieve, rosas, peonías, jacintos, amapolas reales y otras flores.

ARELLANO (José de).—*Floreció en el siglo* XVIII.

Ignoramos las circunstancias de su vida, y sólo por su estilo, y por el carácter de la letra con que firmó sus obras, venimos en conocimiento de su época. Fué artista de escaso mérito.

638.—*Florero.*

Alto 0,74. Ancho 0,54.—Lienzo.

En un vaso de cristal de cuerpo esférico, un ramo de rosas, tulipanes y azahar. Firmado.

639.—*Florero.*

Alto 0,74. Ancho 0,54.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Vaso de cuerpo esférico, de cristal, con un ramo de rosas, claveles, lirios y otras flores. Firmado.

ARIAS FERNANDEZ (Antonio).—*Nació en Madrid, no se sabe en qué año; murió tambien en la córte el año* 1684. (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo de Pedro de las Cuevas, y tan precoz artista, que á la edad de 14 años pintó todos los lienzos del retablo mayor del Cármen Calzado de Toledo; obra que le valió gran reputacion en la córte. Afortunadamente para su porvenir, los elogios que le prodigaron sólo le sirvieron de estímulo para progresar, y así á los 25 años llegó á ser uno de los mejores pintores de Madrid. El Conde-Duque de Olivares le empleó, con Francisco Camilo, Alonso Cano y otros artistas distinguidos, en pintar los retratos de los reyes de España, cuando se renovó el antiguo salon de Reyes del R. Alc. y Pal. de Madrid; no para el teatro del Buen Retiro, como asegura el Sr. W. Stirling, por un error muy disculpable, dimanado sin duda de la oscuridad con que á veces consignaron sus noticias Palomino, Carducci, Diaz del Valle y todos nuestros escritores de artes en general. Nunca careció de encargos: pintó once cuadros para el claustro alto del convento de PP. Agustinos de San Felipe el Real, en que representó la *Pasion de Cristo*, obras que se reputaron excelentes, y de cuyo paradero, que debia haber sido el Museo Nacional de la Trinidad, no tenemos noticia; el *Bautismo de Cristo*, para la parroquia de San Ginés; varios lienzos de *San Pedro*, *San Pablo*, *San Juan y otro Santo* para los PP. Agonizantes de la calle de Fuencarral; el soberbio cuadro que posee este Museo del Prado, y otras muchas obras. Y sin embargo de su laboriosidad infatigable, de su presteza en la ejecucion, y de su vida ejemplar como padre de familia, Antonio Arias arrastró la vejez en la miseria y murió en el hospital general de Madrid. «¡Oh fuerza de una estrella infeliz!»,

exclama Palomino. Ademas de su instruccion en el arte, reunia conocimientos nada vulgares en las humanidades y la historia, y era muy regular poeta. —Como pintor, se distingue por su dibujo seguro y por un naturalismo que no cae en lo ordinario y trivial; su colorido no carece de brillantez y fuerza de claro-oscuro. Dejó varios hijos y una hija, de quien dice Palomino que mostró buenas disposiciones para la pintura, sin citar de ella más que los *diseños de sus primeros años;* agasajo que sin duda quiso hacer al pobre padre, á quien vió morir tan desgraciado.

640.—*La moneda del César.*

Alto 1,91. Ancho 2,30.—Lienzo.

Los príncipes de los sacerdotes y los Escribas andaban acechando la manera de entregar á Jesus á la jurisdiccion y potestad del Gobernador, y enviáronle espías que hiciesen el papel de hombres timoratos, los cuales le propusieron la cuestion de si les era lícito, siendo el pueblo escogido de Dios, pagar tributo al César. «Jesus, conociendo su malicia, les dijo: «¿Para qué venís á tentarme? Mostradme un denario. ¿De quién es la imágen é inscripcion que tiene?» Respóndenle: «De César.» Díjoles entónces: «Pagad, pues, al César lo que es del César, y á Dios lo que es de Dios.» Y no pudieron reprender su respuesta delante del pueblo; ántes bien, admirados de ella, callaron.» (San Lúcas, Cap. xx.)

Jesus, y el judío que hipócritamente le interroga, ocupan el centro del cuadro. Detras del Salvador y á su derecha están los Apóstoles, arrimados al subasamento del templo; detras del judío que le presenta las monedas hay un grupo armado, y á su izquierda, arrodillado bajo el peso de un costal lleno de dinero, un mozo medio desnudo. Lleva Jesus túnica carminosa y manto azul, fuertemente pronunciados ambos colores; el apóstol que ocupa su derecha está envuelto en un manto blanco, y el judío de las monedas en un manto amarillo. Presenta éste en la palma de la mano izquierda el denario con el busto del César, y con la mano derecha

se sostiene las antiparras con que mira descaradamente á Jesus. Pasa la escena en el atrio del templo, al cual suben otras personas que aparecen en el fondo.—Figuras de tamaño natural.—Firmado: *Ant. Arias Fernandez fecit* 1646.

Cean dice que este lienzo perteneció al convento de *Benedictinos de Monserrate* de Madrid, y estuvo colocado en un tránsito inmediato á la puerta de la iglesia.

C. L.

641.—*Cárlos V y Felipe II, sentados en su trono.*

Alto 1,60. Ancho 2,12.—Lienzo.

Está representado el primero con armadura entera, pavonada, manto imperial de púrpura con esclavina de arminio, cetro y espada desenvainada; y el segundo con media armadura, una gran banda floreada, cuyas caidas se pliegan en el suelo, calzas y botas blancas, el cetro en la mano izquierda y la diestra apoyada en el globo. Este emblema del dominio del mundo, propio sólo de los Emperadores en su aplicacion genuina (segun la famosa Ley Rodia, *De Jactu*, ff. l. 9), pertenecia más bien á la figura de Cárlos V, emperador de Romanos, que á la de su hijo Felipe II.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.—Fondo, cortinas rojas medio descorridas, dejando ver un trozo de columnata.

Atribuimos este cuadro á Antonio Pereda en nuestro anterior Catálogo; pero en vista de lo terminante de las aseveraciones de Palomino y de Diaz del Valle, que conocieron y trataron á Fernandez Arias, lo restituimos á este pintor. Dice el artista biógrafo que lo ejecutó para el *Salon de Comedias renovado* del R. Alc. y Pal. de Madrid, y Diaz del Valle que lo pintó para el *Salon de SS. MM.* que se renovó en su Real Palacio; por donde se ve que el Salon de Reyes y el de Comedias eran uno mismo. Y en efecto, como de la coleccion de Felipe IV y Cárlos II, figuraba en 1686 relegado á los *tránsitos angostos sobre la casa del Tesoro* (sic), cuando, bajo el nombre de *Relaciones generales*, ejecutó el jefe de la cerería, D. Bernabé Ochoa, el inventario de los cuadros y alhajas pertenecientes á dicho R. Alc. y Pal. En este documento, en verdad, fué atribuido á Alonso Cano, al paso que perdió luégo la designacion de autor, y quedó anónimo en tiempo de Cárlos III, aplicado á la dotacion de

pinturas de otro R. Pal. en el Invent. de 1772. De todas maneras, hasta esta última época (1772) el lienzo permaneció en el R. Alc., para donde fué pintado. En cuanto á los cambios de atribucion, se explican satisfactoriamente, si se tiene en cuenta que lo mismo Pereda que Alonso Cano y Arias, y otros varios pintores distinguidos de la córte en tiempo del Conde-Duque de Olivares, ejecutaron retratos de reyes de España para el R. Alc. y para el Palacio del Retiro.

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro. *Pieza de la Librería.*

BAYEU Y SUBIAS (D. Francisco).—*Nació en Zaragoza el* 9 *de Marzo de* 1734; *murió en Madrid el* 4 *de Agosto de* 1795.

Diéronle sus padres la educacion que en su tiempo se estimaba correspondiente al lustre de su familia, haciéndole aprender latinidad y filosofía; y habiendo descubierto en él una inclinacion decidida á la pintura, le pusieron á los 15 años bajo la direccion del maestro Luzán, profesor de crédito de Zaragoza, que habia estudiado en Nápoles y sido condiscípulo de Solimena. Estudió despues en Madrid, pensionado por la Academia de San Fernando, á consecuencia de la brillantez con que desempeñó el asunto de *La Tiranía de Gerion*, puesto á público concurso por aquel mismo cuerpo; pero la muerte de sus padres y el cuidado de sus hermanos le obligaron á restituirse á su país natal, y allí permaneció hasta que habiendo visto obras suyas el célebre pintor del rey Cárlos III, D. Antonio Rafael Mengs, obtuvo de S. M. que se le hiciera volver á Madrid, encargándole obras en el nuevo Palacio Real. El trato con el sabio pintor sajon, y los consejos que de él recibió, le hicieron modificar notablemente su primer estilo, bastante descuidado hasta entónces en algunos componentes esenciales. Nombróle la Academia su individuo de mérito en 1765, y le propuso para Teniente-Director sin que él lo pretendiese. En aquella época la Academia de San Fernando tenía aneja á su instituto la enseñanza de las Bellas Artes, y Bayeu se consagró con generoso celo al aprovechamiento de sus alumnos. El Rey le distinguió con el título de su pintor de cámara, y en 1788 le hizo Director del establecimiento á que con su contínua asistencia daba provechoso impulso. A su fallecimiento fué enterrado en la parroquia de San Juan, donde descansaban los restos mortales del gran Velazquez.—La escuela que siguió D. Francisco Bayeu tiene muy poco de la española de la buena época; habria más bien que buscar su genealogía entre los *manieristas* italianos, como Pietro da Cortona, Solimena, Giordano, etc.—Sus obras principales, como *fresquista*, género de pintura en que más sobresalió, fueron las ejecutadas en las bóvedas del Palacio de Madrid, en la cúpula de la colegiata de San Ildefonso, en la cúpula y bóvedas de la capilla nueva del Palacio de Aranjuez, en los platillos de la bóveda del Pilar de Zaragoza, y en los claustros de la catedral de Toledo. Las dotes más relevantes de estas obras son la fuga y energía de la composicion, y un atrevimiento sin límites en el manejo de las tintas.—Sus cuadros al óleo son muy inferiores á sus frescos.

642.—*La Coronacion de la Vírgen.*

Alto 1,37. Ancho 0,81.—Lienzo.

La Santísima Trinidad, con toda la córte celestial, recibe á Nuestra Señora en el misterio de su gloriosa Asuncion, y se dispone á coronarla.—Boceto para un platillo de bóveda.

643.—*La Ascension del Señor.*

Alto 0,62. Ancho 0,62.—Lienzo.

Presencian el sagrado misterio la Vírgen, la Magdalena y los Apóstoles.—Fondo, campo con peñascos. —Boceto, de forma circular en la parte superior.

Este mismo asunto, con otros tres de la historia de Jesucristo, pintó Bayeu para el convento de San Pascual de Aranjuez.

644.—*La formacion del primer hombre.*

Alto 0,59. Ancho 0,33.—Lienzo.

Boceto para un techo.

645.—*Adan y Eva reconvenidos por su pecado.*

Alto 0,59. Ancho 0,33.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Boceto para un techo.

646.—*El Sacrificio.*

Alto 0,59. Ancho 0,33.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Boceto para un techo.

647.—*La Oracion.*

Alto 0,59. Ancho 0,33.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

Boceto para un techo.

648.—*Alegoría sagrada.*

Alto 0,48. Ancho 0,58.—Lienzo.

Una matrona, con el rostro velado, tiene en la mano derecha unas llaves, y una vara en la izquierda. Está sobre una nube con ángeles en torno, unos con las tablas de la Ley, otros con un gran libro.—Boceto para un platillo de bóveda.

649.—*Alegoría sagrada.*

Alto 0,48. Ancho 0,58.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

El Padre Eterno, en su gloria, abraza al Cordero, que tiene debajo el libro de los Siete Sellos. Al pié se ven ángeles entre nubes, con un liston, en que se leen palabras del texto apocalíptico.—Boceto para un platillo de bóveda.

650.—*Alegoría sagrada.*

Alto 0,48. Ancho 0,58.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Parece presentar la profecía sobre el nacimiento del Verbo: *Ecce Virgo concipiet et habet filium et vocabitur nomen ejus Emmanuel.* Un personaje, que parece el rey David, está arrodillado sobre una nube señalando al liston en que aparece escrita la profecía, y rodeado de ángeles.—Boceto para un platillo de bóveda.

651.—*Alegoría sagrada.*

Alto 0,48. Ancho 0,58.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

Alude, sin duda, á la Encarnacion del Verbo. El evangelista San Lúcas está representado sobre una nube, rodeado de ángeles, que desarrollan el liston donde se leen las palabras: *Et ingressus angelus ad eam dixit: ave, gratia plena.* Detras de San Lúcas hay un caballete

de pintor, y en él un retrato de Nuestra Señora con el niño Dios en los brazos.—Boceto para un platillo de bóveda.

652.—*La Cruz gloriosa, rodeada de ángeles.*

Alto 0,45. Ancho 0,35.—Lienzo.

Boceto para un casco de bóveda.

653.—*Alegoría : Atributos de Nuestra Señora.*

Alto 0,46. Ancho 0,19.—Lienzo.

Speculum justitiæ. Un ángel mancebo, que tiene abrazado á otro ángel niño, sostiene un espejo, que recibe un rayo solar.—Boceto para un trozo de bóveda.

654.—*Alegoría : Atributos de Nuestra Señora.*

Alto 0,46. Ancho 0,19.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Un ángel mancebo ostenta los atributos de la palma y la oliva, y dos ángeles niños, al pié, muestran la perla y la azucena.—Boceto para un trozo de bóveda.

655.—*La bajada del Espíritu Santo.*

Alto 0,46. Ancho 0,39.—Lienzo.

Está María rodeada de los Apóstoles en el cenáculo, y el Espíritu Santo desciende á ellos en forma de paloma.

656.—*Alegoría profana.*

Alto 0,63. Ancho 0,58.—Lienzo.

En el centro está representada la Fama, y al rededor están personificados la España, el Comercio, el Tiempo, las Ciencias, etc.—Boceto para un techo, al claro-oscuro.

657.—*Alegoría.*

Alto 0,31. Ancho 0,17.—Lienzo.

La Prosperidad.

658.—*Alegoría.*

Alto 0,31. Ancho 0,17.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

La Victoria.

659.—*El Olimpo.*

Alto 0,68. Ancho 1,23.—Lienzo.

Boceto para un techo ejecutado en el Real Palacio de Madrid.

660.—*Sacra Familia.*

Alto 1,04. Ancho 0,78.—Tabla.

Tiene la Vírgen echado en su regazo al niño Dios, que la contempla risueño, y detras San José los mira embelesado, apoyado en su baston.—Medias figuras de tamaño natural.

661.—*Jesucristo crucificado.*

Alto 3,08. Ancho 1,93.—Lienzo.

Está representado el Redentor en el momento en que acaba de espirar. Al pié de la cruz la culebra y la calavera humana, emblemas del pecado y de la muerte vencidos.—Figura de tamaño natural.

662.—*Vista del canal de Manzanares.*

Alto 0,36. Ancho 0,95.—Lienzo.

Atraviésale un puente de madera, por donde pasa una carreta tirada de bueyes. A la orilla del canal hay gente solazándose, tocando uno la guitarra, y bailando otros.

663.—*Vista del Paseo de las Delicias en Madrid.*

Alto 0,37. Ancho 0,55.—Lienzo.

Dos calles de árboles paralelas, con gente paseando, ó parada en conversacion. Vense algunas personas sentadas en la hierba.

664.—*Merienda en el campo.*

Alto 0,37. Ancho 0,55.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Sentados en el suelo, al rededor de un mantel, donde se ven la vajilla y los manjares, meriendan várias damas y caballeros vestidos de majos, servidos por cuatro camareros. Pasa la escena en una huerta del Manzanares. Al fondo hay un pajar y una noria.

665.—*San Francisco de Sales, fundando la órden de la Visitacion.*

Alto 0,56. Ancho 0,34.—Lienzo.

El santo Obispo de Ginebra entrega á las señoras de Chantal, Fabro, Brechar de Nivernois y otras, fundadoras de las Salesas, las reglas por que ha de regirse su sagrado instituto.

Este cuadro es atribuido por algunos á D. Ramon Bayeu, hermano de don Francisco.

CAMARON Y BONONAT (D. José).—*Nació en Segorbe en* 1730; *murió en Valencia en* 1803.

Le enseñó el dibujo su padre, D. Nicolas, que era escultor y arquitecto. Fué Director de la Academia de San Cárlos de Valencia.

666.—*La Dolorosa.*

Alto 1,60. Ancho 1,18.—Lienzo.

Tiene traspasado el pecho con una espada, y está sentada al pié de la cruz, acompañándola los ángeles.

CANO (Alonso).— *Nació en Granada el* 19 *de Marzo de* 1601; *murió en la misma ciudad el* 5 *de Octubre de* 1667. (Escuela sevillana.)

Su padre, Miguel Cano, ensamblador y arquitecto de retablos, le enseñó el dibujo de la arquitectura, y siguiendo el consejo de su amigo Juan del Castillo, cuando trasladó su casa á Sevilla le puso bajo la direccion del escultor Juan Martinez Montañés y del pintor Francisco Pacheco. Duraba todavía en España la provechosa costumbre de educar á los jóvenes dedicados á las artes en las doctrinas y máximas de la pintura, escultura y arquitectura reunidas, y así se verificó con Alonso Cano para mayor aprovechamiento suyo y gloria de su patria. Los primeros frutos de su ingenio se produjeron en la escultura, y en ellos dió claramente á entender que á las enseñanzas de su maestro Montañés habia sabido, en su exquisita comprension de la belleza clásica, agregar más fecundas lecciones, debidas al estudio y contemplacion de los mármoles antiguos que en su palacio de Sevilla, vulgarmente llamado *Casa de Pilatos*, habian reunido los egregios Duques de Alcalá, Médicis sevillanos. Así lo atestiguaban los hermosos retablos que ejecutó para el colegio de San Alberto y el monasterio de Santa Paula, y la preciosa estatua de la Vírgen con el Niño que hizo para el retablo mayor de la parroquia de Lebrija, comenzado por su padre y terminado por él. Un lance que tuvo en Sevilla con el pintor Llano y Valdés, en que éste salió herido, le obligó á venirse á Madrid el año 1637. Hallábase á la sazon en la plenitud de su reputacion, y de su valimiento con el Conde-Duque de Olivares, el pintor Diego Velazquez, antiguo condiscípulo suyo en casa de Pacheco, en Sevilla, y con su generosa proteccion logró poder dirigir algunas obras en los Palacios Reales, la estimacion y aprecio de otros artistas de mérito, el cargo de pintor del Rey y el de maestro de dibujo del Príncipe D. Baltasar. Ya entónces se dió ventajosamente á conocer como pintor.— No citarémos las importantes obras que llevó á cabo en el largo tiempo que estuvo establecido en la córte, ya dirigiendo trabajos en los Palacios Reales, ya haciendo algunas excursiones por motivos que no son conocidos, ó para los reconocimientos periciales que se le encomendaban: período comprendido entre los años 1639 y 1652. De esas obras da razon muy detallada Palomino. A este período debe referirse, sin duda, un lance dramático que el mismo biógrafo cuenta, y en que le hace intervenir como principal actor, sin que otro escritor alguno, ni entre los coetáneos más enterados de su vida, dé noticia que autorice á tenerlo por verdadero. A este lance atribuye el citado Palomino el viaje que hizo Cano á Valencia y á la Cartuja de Portaceli, y que se comprueba con las obras que allí ejecutó. Lo que sí resulta evidenciado es, que nuestro artista era hombre de carácter áspero y ocasionado á escándalos: y de esto nos ofrece irrefragable testimonio la misma cadena anecdótica de su verdadera y fiel historia, purgada de cuentos y consejas. Siendo mayordomo de la hermandad de Nuestra Señora de los Dolores, establecida en el colegio de Santo Tomas de Madrid, no quiso concurrir el año 1647 á la procesion de Semana Santa, por no ir en ella con los alguaciles de córte, plateros y pintores en cuerpo; y esto hizo gran ruido, y le valió salir

condenado á pagar 100 ducados de multa. Desde el año 652, en que se le dió la colacion y posesion de racionero de la catedral de Granada, hasta el 658, en que obtuvo del Rey la cédula mandando restituirle su racion, su vida de eclesiástico fué una continuada pelotera con aquel cabildo; porque, despues que éste, por consideracion á su mérito artístico, habia accedido á solicitar del Rey que se cambiasen en funciones de bellas artes las de música y canto, propias de la racion que habia vacado, con la condicion de que Cano se ordenase *in sacris* en el plazo de un año; ni se ordenó en el término prefijado, ni en el de próroga que se le concedió luégo; y correspondió á los miramientos y contemplaciones del cabildo, y á los que le tuvo el Rey al otorgarle otra próroga nueva, con señales evidentes de no querer hacerse subdiácono, y de considerar su prebenda como una pension que á nada le obligaba más que á percibir sus rentas, dedicado al cultivo de las artes. Seis años trascurrieron en estas contiendas de Cano con el cabildo de Granada, las cuales sólo terminaron dando éste la racion por vacante, quejándose el artista del despojo, viniendo á la córte á deducir su instancia, dándole el Obispo de Salamanca una capellanía, y ordenándole de subdiácono á título de ella, y mandando en este estado el rey Felipe IV, por cédula de 14 de Abril de 1658, que se le restituyese su racion, con los frutos caidos.— Supone Palomino que contribuyó á la resolucion del cabildo un lance que le ocurrió al adusto racionero con un oidor de la Chancillería de Granada, y con el cual escandalizó á toda la ciudad, exponiéndose á dar en qué entender al Santo Oficio; lance en que resaltó su dura condicion y áspero natural, dado que sólo porque le regateó aquel magistrado el precio de una estatuilla de San Antonio de Padua, que le habia encargado, arrebatado de ciego furor, hizo pedazos la imágen contra el suelo, reproduciendo la irreverente escena del Torrigiano con el Duque de Arcos en Sevilla. Lo cierto es que sólo por el prestigio de su talento se le disimularon á Alonso Cano sus demasías, pues de otra manera no se explica que hallára propicios al Rey y á la reina doña Mariana en sus descomedidas pretensiones un hombre de carácter tan desapacible, que siendo maestro de dibujo del príncipe D. Baltasar, trataba á su augusto alumno con tal desabrimiento, que le obligaba á quejarse á su padre; y que despues de haber obtenido por un favor muy especial el volver al cabildo de Granada, conservaba hasta tal punto el escozor de las pasadas reyertas, que no pudieron los prebendados de aquella iglesia obtener en cuanto le quedó de vida una sola obra de sus manos. Refiérense, por otra parte, ocurrencias y sucesos de su vida que prueban que su genial aspereza estaba compensada con dotes de exquisita caridad y ternura; dotes muy manifiestas en el grande interes con que enseñaba y favorecia á sus discipulos, y en la prodigalidad con que daba á los necesitados su dinero, sus ropas, y cuando no, sus mismos dibujos, improvisados como letras al portador, si se encontraba con el bolsillo vacío. Pero no dariamos una idea cabal de nuestro personaje si no hiciésemos mérito de una preocupacion que le dominó despóticamente, y de una cualidad que se exaltó en él hasta traspasar las lindes de la razon. Era la preocupacion, que no habia de tener comercio alguno ni contacto material con los judios, de tal suerte, que si por casualidad tropezaba con uno de éstos en la calle, al punto se despojaba de la ropa que con la del judío habia rozado, y si averiguaba que un criado suyo recibia en su

casa, hallándose él ausente, á cualquier mercader ensambenitado, despedia al criado, desechaba los zapatos que habian pisado el suelo donde sospechaba haber puesto sus piés el judío, y hasta hacia desenladrillar y solar de nuevo las piezas por donde habia pasado. Y era la cualidad, un sentimiento estético tan pronunciado, que no le consentia tolerar nada que fuese vulgar ó deforme: así fué que al morir, habiéndole presentado el sacerdote que le agonizaba un crucifijo de mala talla, Cano le desvió, volviendo la cara; y reconviniéndole el cura por lo que hacia, le dijo: *Deme, padre, una cruz sola, que yo allí con la fe venero á Jesucristo y le reverencio como es en sí y como le contemplo en mi idea.*—Su muerte acaeció á los 66 años y siete meses de edad, y fué enterrado en el panteon de los prebendados de la catedral.—La escuela que siguió Alonso Cano, como pintor, fué el *naturalismo*, predominante en el siglo XVII en todas las naciones que produjeron grandes artistas; y sin embargo, por efecto quizá de sus estudios clásicos sobre los mármoles antiguos, del prestigio que entre los doctos áun mantenian las escuelas romana y florentina, y del carácter mismo del artista, tan adusto é independiente, se advierten en Cano marcadas tendencias á un idealismo *sui generis*, que, sin caracterizarse en reminiscencias de Rafael ó Miguel Angel, de Guido ó de los Carraccis, aspira, no obstante, á mayor elevacion y nobleza que la que daban á sus producciones los pintores andaluces de su época. El estilo, pues, de Alonso Cano se distingue por un personalismo no ménos marcado, en su línea, que los de otros grandes pintores españoles del mismo siglo, cada uno de los cuales ostenta su estética peculiar. Cano figura, por su individualidad, como Velazquez, Murillo, Ribera y Zurbarán; y sus caractéres privativos son: un dibujo correcto, esmerado en los extremos de las figuras; composiciones llenas de sencillez y gravedad — de solemne novedad muchas veces — quizá más sábias que halagüeñas; expresion nada convencional; disposicion grandiosa y sobria en los plegados de los paños, y colorido que no hubieran desdeñado algunos buenos maestros venecianos y flamencos, con efectos nada exagerados ni violentos.— Las obras más notables de este fecundo pintor existen en Madrid, Getafe, Málaga, Sevilla y Granada: las de esta última ciudad, especialmente, son las que dan más cabal idea de sus poderosas facultades y de su viva intuicion de la belleza de la forma y del color.—Aunque tuvo muchos discípulos, y algunos muy buenos, como Mesa, Cieza y Bocanegra, propiamente hablando no formó escuela; razon por la cual no aceptamos el sistema de los que le hacen corifeo de una impropiamente llamada *Escuela granadina.*

667.—*San Juan Evangelista.*

Alto 1,29. Ancho 0,97.—Lienzo.

Está el Apóstol profeta escribiendo su *Apocalipsi* en la isla de Patmos, en actitud de hombre inspirado, con los ojos fijos en el cielo, donde se le aparece la vision de la mujer hostigada por el dragon de siete cabezas,

emblema de la Iglesia de Jesucristo perseguida por Satanas. Sentado el Evangelista junto á un peñasco, y apoyando el brazo derecho en una piedra, que le sirve de mesa, sostiene el libro abierto con la mano izquierda, y con la derecha tiene en suspenso la pluma miéntras recibe la sagrada revelacion. Su vestidura es túnica verde y manto rosado.

Perteneció á la *Cartuja de Portacœli* de Valencia (?), en cuya sacristía le vió Cean Bermudez.

C. L.—F. L.

668.—*San Benito abad.*

Alto 1,66. Ancho 1,23.—Lienzo.

El famoso y santo fundador de Monte-Casino, que introdujo y dió la regla á la vida monástica del Occidente, está representado como absorto en la contemplacion de Dios. Aparécesele la divina Hipóstasis en un rompimiento de gloria, y al pié de la beatífica vision, en el aire, un globo rodeado de ángeles. Esta vision del Santo se refiere sin duda á la fundacion de la órden admirable que instituyó. «De idea en idea, dice San Gregorio Magno, elevándose su mente, fué arrebatado en éxtasis entre la claridad del cielo hasta la presencia de Dios, viendo todo el mundo en el mismo Dios.» El misal benedictino le representa, como está aquí pintado, revestido con su hábito negro, las manos cruzadas al pecho, delante de una mesa en la cual hay un Crucifijo y el báculo abacial. Sólo falta en este lienzo la calavera y la clepsidra que se ven en el misal; en cambio, ha añadido Cano el libro, que en aquél falta.—Media figura de tamaño natural.

Señala Cean Bermudez este cuadro entre las obras de Alonso Cano existentes en su tiempo en el Pal. nuevo de Madrid. Colec. de Cárlos III. Palacio nuevo. *Sacristía de la Real capilla.*

669.—*San Jerónimo penitente.*

Alto 1,77. Ancho 2,09.—Lienzo.

Está representado el santo doctor desnudo en el desierto de Bethlehem, meditando sobre el juicio final, con un crucifijo en las manos. Un ángel baja del cielo y toca á su oido la trompeta que anuncia la resurreccion de la carne.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

670.—*La Vírgen adorando á su divino Hijo.*

Alto 1,62. Ancho 1,07.—Lienzo.

Está la santa Madre sentada en el campo, regocijándose tranquilamente en contemplar á Jesus niño, desnudo, tendido sobre un paño blanco en su regazo, y sostenido por la espalda en su brazo izquierdo. Tiene la mano derecha puesta sobre la rodillita del Niño. Su rizoso y abundante cabello cae suelto sobre sus hombros y su pecho, y una corona de estrellas rodea su cabeza. El niño Dios tiene tambien por nimbo un resplandor blanquecino. Viste la Madre una túnica carminosa y un manto azul. El fondo es una campiña bañada por una pequeña corriente, con algunas lomas cubiertas de vegetacion á trechos, descollando detras del grupo de la cariñosa Madre con su Hijo dos graciosos y esbeltos arbolillos, que confunden sus raíces y sus ramas. El suelo, al primer término, está tapizado de hierbas y plantas, ejecutadas con una delicadeza de todo punto *rafaelesca.*

El Museo Nacional posee (núm. 101) una repeticion de este cuadro, con algunas variantes.

C. L.—F. L.

671.—*Cristo á la columna.*

Alto 0,41. Ancho 0,27.—Lienzo.

Aparece el Redentor desnudo, con las manos atadas á la espalda, junto á un pedestal, é inclina hácia adelante

la cabeza con santa humildad, pronto á sufrir los malos tratamientos y escarnios de los judíos. Tiene al pié las ropas de que acaban de despojarle.

Hallóse este pequeño cuadro, en tiempo de Cean Bermudez, en la pieza primera del camarin del *Cármen Descalzo* de esta córte; pero el mismo historiógrafo consignó (Art. *Alonso Cano* de su *Diccionario*) que ya no se encontraba allí, ignorando si los PP. carmelitas lo habian vendido.—Procede del Monast. del Esc.

672.—*Jesucristo difunto.*

Alto 1,78. Ancho 1,21.—Lienzo.

Un ángel mancebo, contristado y lloroso, incorpora el sagrado cadáver de Jesús sobre una piedra, sosteniéndole y cubriéndole con sus alas extendidas.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid. *Paso del dormitorio del Rey.* Inventariado con esta nota marginal, que señalaba su procedencia: *Ensenada.*—Hallábase en tiempo de Cean Bermudez en el mismo Palacio nuevo.—Grabado por D. J. Ballester para la C. N.

C. L.—F. L.

673.—*Un Rey godo.*

Alto 1,65. Ancho 1,25.—Lienzo.

Majestuosamente sentado en su trono, con corona, vestidura azulada y manto amarillo, tiene la espada en la diestra, y en la izquierda el globo. Cuadro de mera decoracion, en el cual la indumentaria y los accesorios son impropios y puramente convencionales.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

De un pasaje algo oscuro de la vida de A. Cano, por Palomino, parece colegirse que este lienzo fué pintado para el antiguo *salon de Retratos* del R. Alc. y Pal. de Madrid; sin embargo de lo cual, por haberse dividido despues en várias piezas aquel salon (llamado asimismo *de las Comedias*), se le destinó, con otro, tambien de retratos imaginarios de Reyes godos, al *Pasadizo de la Encarnacion.*

674.—*Dos Reyes godos.*

Alto 1,65. Ancho 2,27.—Lienzo.

Ocupan sendos sillones y aparecen revestidos, el de la derecha del espectador con un manto azul claro, y el de la izquierda con otro de brocado sobre fondo blanco, y con insignias, puramente arbitrarias, de la majestad Real de los visigodos. El cetro y la corona ó *stemma* que llevan ambos, son de forma caprichosa. El fondo es un ámplio cortinaje color de granate. El Rey de la izquierda es un personaje obeso y de faz bermeja.

Fué pintado este lienzo para el antiguo *salon de Retratos*, ó *de las Comedias*, del R. Alc. y Pal. de Madrid. En tiempo de Palomino ocupaba el *Pasadizo de la Encarnacion.*

CARBAJAL (Luis de).—*Nació en Toledo el año* 1534; *murió despues del* 1613, *no se sabe en qué año.*

Fué hermano del escultor y arquitecto Juan Bautista Monegro, y discípulo de Juan de Villoldo. Este acreditado artista pudo quizá llevarle consigo para que le ayudase en algunas obras que ejecutó en Valladolid y Madrid, porque consta que á la edad de 21 años se comprometió Carbajal á trabajar con su maestro en la capilla del Obispo inmediata á la parroquia de San Andres de esta córte. El crédito que alcanzó le valió ser nombrado pintor del rey Felipe II. Despues de haber ejecutado para el monasterio del Escorial várias obras de escasa importancia, entre las que señala Cean el cuadro de este Museo, pintado en 1570, hizo otras de verdadero interes para aquel famoso templo. Son éstas los siete cuadros grandes, colocados en otros tantos altares hácia los piés de la iglesia, que representan á los *Santos Cosme y Damian; San Sixto y San Blas; Santa Cecilia y Santa Bárbara; San Buenaventura y Santo Tomas de Aquino; San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nazianceno; San Ambrosio y San Nicolas de Bari; San Leandro y San Isidoro:* figuras todas en pié y de tamaño natural, ó mayores, en actitudes decorosas y sencillas.—Tambien pintó, por encargo del Rey, los dos oratorios del primer ángulo del claustro llamado de los Evangelistas, en los cuales representó el *Nacimiento de Cristo* y la *Adoracion de los Reyes*, con la *Aparicion del Angel á los pastores* y la *Circuncision* en las hojas ó portezuelas del primero, y las *Bodas de Caná* y el *Bautismo del Señor* en las del segundo.—Hay que juzgar á Carbajal por estas obras. En ellas aparece perpetuada la buena doctrina de dibujo y composicion que en Castilla la Nueva aclimataron Borgoña y Becerra, y que imprimió en la llamada escuela de Toledo cierto carácter especial, entre flamenco é italiano, cuyas más relevantes dotes son la sencillez, la dignidad y nobleza, la sobriedad en los accidentes de los plega-

dos, y no escasa aspiracion al ideal.—En 1591 pintaba Carbajal, en Toledo, en compañía de Blas del Prado, para el convento de Mínimos de aquella ciudad, y tambien trabajó con otros pintores de mérito en el Palacio del Pardo en el año 1615. En la sala capitular de invierno de la catedral de Toledo se conserva, con la serie de los prelados de aquella santa iglesia, el retrato que hizo del famoso arzobispo D. Bartolomé Carranza.

675.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,30. Ancho 0,94.—Lienzo.

Está la Santa en pié delante de una piedra, sobre la cual tiene un libro abierto y una calavera. Cubre su desnudez un paño rojo, y puesta sobre el pecho la mano izquierda, contempla, llena de compuncion, una cruz que tiene en la mano derecha.—Media figura de tamaño natural.

Ejecutó Carbajal este cuadro el año 1570 para el monasterio del Escorial, de donde procede, y ocupaba en él el *claustro de la Enfermería.*

CARDUCCI ó **CARDUCHO** (Vicente).—*Nació en Florencia el año* 1585; *murió en Madrid en* 1638. (Escuela de Madrid.)

Trájole á España su hermano Bartolomé, de tan corta edad, que él mismo confiesa en sus *Diálogos* que no se acordaba de su patria, por lo cual, y por haberse educado en Madrid, se reputaba justamente español. Recibió su primera educacion artística de su hermano, y de los buenos modelos que tuvo á la vista en el Escorial, donde aquél trabajaba; y las primicias de su ingenio aparecieron en Valladolid en unas batallas que pintó para el tocador de la Reina y en unas perspectivas que trazó para el salon de Comedias del Palacio de aquella ciudad. Volvió con la córte de Felipe III á Madrid el año 1606, y el Rey contó con él para las obras que los más aventajados pintores del reino habian de ejecutar en el Palacio del Pardo, desgraciadamente incendiado dos años ántes. Pintó allí algunos frescos, y estando en esta obra falleció su hermano, á quien sustituyó en el empleo de pintor del Rey y en el encargo de pintar una galería de dicho Palacio representando pasajes de la historia de Aquiles. Terminado este trabajo, los monjes de la Cartuja del Paular le encomendaron la inmensa obra de decorar por sí solo, en el término de cuatro años, y con cincuenta y cinco lienzos de historias y figuras del tamaño natural, el claustro grande de su monasterio. Aceptado por Carducho el partido, cumplió religiosamente su compromiso, y entregó concluidos, en el plazo estipulado, los cincuenta y cinco lienzos, en esta forma: 27 que representan varios pasajes de la vida de San Bruno, otros 27 que figuran martirios de

monjes y sucesos de diferentes venerables de aquella religion, y el restante con los escudos de armas del Rey y del Instituto cartujano. Existen esos cuadros en el Museo Nacional.—El deseo de conocer al cartujo Sanchez Cotan, de quien habia visto algunas obras en el Paular, le llevó á Granada, y con análogo propósito hizo un viaje á Valencia, movido de la curiosidad de ver las producciones de Francisco Ribalta.—A ningun pintor, dice Cean, debe tanto la pintura española como á Carducho, y no le falta en esto razon al docto biógrafo, porque Carducho enseñó la teoría del arte en sus *Diálogos*, que es sin disputa el mejor libro de pintura que tenemos en castellano; enseñó la práctica de sus excelentes máximas con las muchas y buenas obras que ejecutó; defendió los derechos y prerogativas de la noble *facultad* que profesaba (como se decia entónces), litigando en los Tribunales por la inmunidad del pago de la alcabala, con tan buen éxito, que se ejecutorió dicha exencion en 1633; y por último, promovió la difusion de la buena escuela en que se habia formado, formando él á su vez discípulos tan aventajados como Félix Castello, Francisco Fernandez, Pedro de Obregon, Bartolomé Roman y Francisco Rizi, que la propagaron hasta que ocurrió la deplorable irrupcion del amaneramiento napolitano primero, y luégo frances, bajo los reinados de Cárlos II y Felipe V. Imposible parece que haya bastado una vida de 60 años para llevar á cabo el sinnúmero de obras que salieron de los pinceles de Carducho. Cean, que enumeró las existentes sólo en los edificios públicos de España despues de las grandes pérdidas ocurridas durante la invasion francesa, cuenta más de ciento veinte cuadros de este fecundísimo ingenio, y entre ellos los hay que revelan tanto detenimiento, estudio del natural y conciencia, como los de la vida de *San Juan de Mata*, que hizo para los Trinitarios Descalzos de Madrid, y que hoy se conservan en el Museo Nacional.—Las dotes que más distinguen á este pintor son la facilidad de la composicion, la naturalidad de las actitudes, cierta grandiosidad en los plegados de los paños, nobleza y decoro no escasos en la comprension de los asuntos religiosos, majestad notable en los retratos de los personajes, y la conveniente fuga y movimiento en las representaciones de las batallas y hechos de armas. Su dibujo es en general correcto, su colorido vigoroso, su toque sólido y seguro. Por haber pintado á veces muy de prisa, llevado de su gran facilidad, incurrió en algunas obras, como por ejemplo en la serie de la *vida de San Bruno* que ejecutó para el Paular, en ciertos recursos de rutina y partidos de convencion más propios del fresquista y del decorador que del pintor de caballete. Tambien se ejercitó Carducho en el grabado al agua fuerte. —Lope de Vega compuso en su alabanza ûn mediano soneto.—Murió de 60 años de edad y fué enterrado en la capilla de la Orden Tercera de San Francisco de Madrid.

676.—*Batalla de Fleurus, ganada por D. Gonzalo de Córdoba.*

Alto 2,97. Ancho 3,65.—Lienzo.

La campaña de españoles é imperiales contra los pro-

testantes alemanes y sus aliados en el Rhin, fué en el año 1622 activa y sangrienta. El famoso Conde de Tilly, cuyo ejército se componia en gran parte de españoles, ganó várias batallas al Marqués de Baden Dourlach, á Mansfeldt y al Obispo Cristian de Brunswick. Pero en la gloriosa jornada del Hoecht contra los dos últimos se distinguió notablemente D. Gonzalo de Córdoba, comandante de las tropas españolas que estaban al servicio del Emperador. Derrotados los dos generales rebeldes, intentaron darse la mano en la frontera de Francia con los calvinistas de aquel reino; rechazólos el Duque de Nevers, y viéndose precisados á arriesgar una nueva batalla, se la presentaron al general español, reforzados con las tropas del Duque Federico de Sajonia Weimar, el dia 9 de Agosto del expresado año de 1622, en las llanuras de Fleurus, pueblo de Bélgica, á la orilla del Sambra, que parece destinado á no figurar en la historia sino como teatro de memorables encuentros. Allí el jóven nieto del Gran Capitan acreditó que corria dignamente por sus venas la sangre del vencedor de Cerinola, porque, acometidos briosamente los de la Liga protestante, fueron en pocas horas deshechos, y los generales vencidos tuvieron que refugiarse en Holanda con las reliquias de sus acuchilladas tropas. Esta victoria fué una de las más gloriosas para los españoles, y de las más memorables de la guerra de los *Treinta años.*

A la derecha del espectador, en primer término, aparece un grupo de dos nobles jinetes galopando en sendos briosos corceles: son el general D. Gonzalo de Córdoba, hijo del Duque de Sesa, y uno de sus maestres de campo. El General vuelve atras la cabeza, como acabando de dictar una órden á un oficial que no aparece en el lienzo. Vense en el dilatado campo de batalla que

se representa al fondo, varios encuentros de infantería y caballería, en compañías ó pelotones bien ordenados, y cañones y falconetes de la formidable artillería española haciendo fuego. Hay en primer término episodios de encarnizados combates singulares, como el de dos soldados que reluchando caen en tierra, uno sobre otro, aquél con el cuerpo atravesado de parte á parte de una estocada, y éste en el acto de ir á perder la vida bajo la daga del mismo que va á caer muerto sobre él. En la parte baja del lienzo ocupa el centro un cartel con esta inscripcion: *Victoriam juxta Floru, anno* 1662, *a Domino Gundizalvo de Cordova obtentam, Vincentius Carduchi regiae majestatis pictor anno duodecimo a bello currente pingebat.* Fué, pues, pintado este cuadro el mismo año de 1634, en que ejecutó Carducho los otros dos que luégo describirémos.— Figuras de tamaño natural en el primer término.

Decoró el *Salon de Reyes* del Palacio del Buen Retiro.

677.—*La plaza de Constanza socorrida y libertada del asedio por el Duque de Feria en* 1633.

Alto 2,97. Ancho 3,74.—Lienzo.

Encendida con nuevo ardor la guerra de Alemania en 1633, despues de la muerte de Gustavo Adolfo, por efecto del congreso que los príncipes protestantes celebraron en Hailbron, el general sueco Horn, aprovechando el pánico esparcido entre los imperiales por la pérdida de muchas plazas importantes de la Alemania occidental, y por la derrota sufrida en Hamelen, intentó poner sitio á Constanza. Su objeto era cortar la comunicacion de los imperiales con los españoles de la Valtelina y del Milanesado, que se operaba cómodamente por dicha plaza; pero frustró su intento el general Suarez de Figueroa, duque de Feria, gobernador

que habia sido de Milan, acudiendo con presteza á reforzar su guarnicion y obligando á los protestantes á levantar el sitio.

Está el Duque de Feria representado en primer término en el extremo del cuadro, á la izquierda del espectador, montado en su caballo, y seguido de un paje de lanza á pié y de un grupo de ginetes, entre los cuales es posible que esté retratado el teniente general Geraldo Gambacurta, que gobernaba la caballería. Al extremo opuesto se espacia la vista por el dilatado campo de batalla, en que descuellan á trechos los reductos, y que recorren tropas de infantería y caballería en diferentes direcciones. En la parte inferior del lienzo hay figurado un cartel en que indica el asunto y consigna el nombre del autor, y el año en que éste pintó el cuadro, la inscripcion siguiente: *Costanzam per ducem de Feria anno* 1633 *ab obsidione liberatam*, *Vincentius Carduchi regiae majestatis pictor anno altero pingebat.* Consta, pues, que Carduchi pintó este cuadro el año 1634.—Las figuras del primer término son de tamaño natural.

Decoraba este cuadro, en tiempo de Cean Bermudez, el *Salon de los Reyes* del Palacio del Buen Retiro.

678.—*Expugnacion de la plaza de Rheinfeld por las tropas españolas*, *al mando del Duque de Feria*, *en* 1633.

Alto 2,97. Ancho 3,57.—Lienzo.

Episodio de la famosa guerra de los *Treinta años*, como los representados bajo los números 676 y 677. La toma de las plazas de Rheinfeld, Waldzut, Sechim y Laufenburg, llevada á cabo en 1633 por las tropas italianas y españolas que mandaba el Duque de Feria, fué como un heroico y glorioso desquite de las ventajas que habian logrado los aliados contra el imperio austriaco en Paderborn, Osnabruck, Heidelberg y Lensberg. Con

este próspero suceso, que Felipe IV celebró con una funcion religiosa en la iglesia de San Jerónimo de Madrid, vino á prepararse el triunfo que obtuvo el Cardenal-Infante en Nordlingen, y que hubiera quizás dado definitivamente á la casa de Austria el dominio absoluto en Alemania, á no haber tenido por rival la Europa entera, dirigida por la política mañosa y corruptora de Richelieu. Por de pronto quedaban los españoles dueños de la línea que sirve de frontera septentrional á la Suiza, desde el lago de Constanza hasta Basilea.

A la derecha del espectador forman grupo, al abrigo de un peñasco, en un ribazo que domina el campo de batalla, el general Duque de Feria, un jefe superior ó maestre de campo, que habla con él, y tres soldados piqueros. Al pié del ribazo un escudero trae del diestro el caballo del Duque: sigue detras un peloton de jinetes, armados de punta en blanco, del escuadron volante del general, y la caballería que rige el teniente general Geraldo Gambacurta; y otros desfilan á galope, como para ir en auxilio de una parte del ejército, empeñada en una encarnizada refriega en la vega que media entre la plaza de Rheinfeld y una pequeña elevacion, donde tienen los españoles levantados sus reductos para combatirla con la artillería del conde Juan Cerbellon. Otros pelotones de infantes traban tambien el combate más léjos. La poblacion embestida, con una espaciosa brecha que asaltan los sitiadores, descuella al último término del extenso panorama que el espectador registra, cercada de altos muros y torreones cilíndricos, sobre uno de los cuales tremola un guerrero español la bandera blanca con el aspa roja de Borgoña.—Traje del general: media armadura blanca, bota alta y chambergo blanco; valona tiesa trasparente. El jefe que con él habla lleva armadura negra y banda roja terciada, y está con la cabeza des-

cubierta.—Figuras de tamaño natural en el primer término.— Un cartel figurado en la parte baja del lienzo contiene esta inscripcion : *Expugnatam Reinfelt*, *captasque Walzut*, *Sechim et Laufemburg per Ducem de Feria anno* 1633, *Vincentius Carduchi*, *regiae majestatis pictor*, *elapso anno pingebat*; por donde se viene en conocimiento de que lo pintó el autor en 1634.

Decoró el *Salon de los Reyes* del Pal. del Buen Retiro.

C. L.

679.—*El Nacimiento de la Vírgen.*

Alto 1,79. Ancho 1,33.—Lienzo.

Está en el primer término la recien nacida en brazos de una jóven sentada junto á un lebrillo, á la que se acercan con amorosa solicitud otras dos jóvenes, una de las cuales trae un jarro de metal. En el fondo Santa Ana, en su lecho, aparece asistida por otras dos mujeres.— Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

680.—*La Salutacion angélica.*

Alto 1,79. Ancho 1,34.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

El ángel Gabriel, arrodillado en una nube, se aparece á María, que interrumpe su oracion permaneciendo de rodillas en su reclinatorio, y con la mano izquierda le ofrece la azucena, símbolo de su inmaculada pureza. En la parte superior se ve al Espíritu Santo, en figura de paloma, con dos ángeles.

681.—*La Visitacion.*

Alto 1,78. Ancho 1,34.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

(Véase bajo el núm. 368 el pasaje representado.)

La Vírgen María y su prima Santa Isabel se estrechan las manos y se abrazan cariñosamente, y las contemplan desde el fondo, á un lado Zacarías y una mu-

jer, y al otro San José, que asoma, como siguiendo á su esposa, bajo un arco de piedra de la casa de Zacarías.

682.—*La Presentacion del niño Dios en el templo.*

Alto 1,77. Ancho 1,34.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

El anciano Simeon, con el divino Infante en los brazos, levanta la mirada al cielo en accion de gracias: la Vírgen está delante de él arrodillada, y San José, en la misma postura, á la derecha de María; detras asoma una jovencita trayendo el canastillo con los dos palominos, que constituian la ofrenda de los pobres al consagrar al Señor sus hijos, pasado el tiempo de la purificacion.

683.—*La Asuncion.*

Alto 1,79. Ancho 1,35.—Lienzo.—(Compañero de los cuatro anteriores.)

Aparece en lo alto Nuestra Señora, arrodillada sobre una nube, acompañada de ángeles y dirigiendo la mirada á los Apóstoles, reunidos en torno de su sepulcro vacío.

684.—*El Bautismo de Cristo.*

Alto 1,33. Ancho 1,58.—Lienzo.

San Juan vierte con una concha sobre la cabeza de Jesus el agua del Jordan. Á derecha é izquierda hay varios ángeles mancebos, unos en adoracion, otros como sirviendo á la institucion del sacramento conferido por el Bautista.—Fondo, país quebrado con algunos árboles, cortado por el sagrado rio. En el cielo se ve al Espíritu Santo con otros ángeles.

C. L.

685.—*Cabeza de hombre.*

Alto 2,46. Ancho 2,05.—Lienzo.

Facciones vulgares. Estudio de tamaño colosal.

CARNICERO (D. ANTONIO).—*Nació en Salamanca el año* 1748; *murió en Madrid en* 1814.

Enseñóle á dibujar su padre, D. Alejandro, escultor aventajado para su época, de quien existen obras de consideracion en Valladolid, Salamanca y Madrid, y en el monasterio de Guadalupe. Estudió despues en Roma, y de regreso á esta córte fuè nombrado pintor de cámara del rey Cárlos III. Fué tambien grabador. A su lápiz, no escaso de gracia como dibujante de escenas familiares, se debe una parte de las láminas con que ilustró la Real Academia Española su edicion del *Quijote.*

686.—*Vista de la Albufera de Valencia.*

Alto 0,64. Ancho 0,85.—Lienzo.

CARREÑO DE MIRANDA (D. JUAN).—*Nació en Avilés en Marzo de* 1614; *murió en Madrid en Setiembre de* 1685. (Escuela de Madrid.)

Fué de familia noble y distinguida, que gozaba del privilegio otorgado á Garci Fernandez Carreño por D. Sancho IV de Castilla, de recibir todos los años el vestido que se ponia el Rey el dia de Juéves Santo. Su padre vino á Madrid el año 1623 en seguimiento de un pleito y le trajo consigo, y viendo la disposicion y aficion grande que tenía á la pintura, le puso á dibujar en casa de Pedro de las Cuevas, y después en la escuela de Bartolomé Roman, donde aprendió el colorido. Noticioso Velazquez de su mérito por las obras que ejecutó en el claustro de doña María de Aragon y en la iglesia del Rosario, y pesaroso de que un artista tan aventajado perdiese el tiempo en los asuntos de concejo con que le traian entretenido los cargos de juez y fiel por el estado noble, que sucesivamente le confirieron su villa natal y la de Madrid, le comprometió á que en servicio del Rey le ayudase á pintar en el *salon de los Espejos* del R. Alc. y Pal.; y salió tan airoso en el desempeño de las fábulas de Vulcano y de Pandora que le fueron encomendadas, que desde entónces quedó nombrado pintor de S. M. (año de 1660). En 1671, por muerte de D. Sebastian de Herrera, le nombró su pintor de cámara y ayuda de aposentador el rey Cárlos II, en cuyos destinos de tal manera se granjeó la estimacion del menguado monarca, que éste, contento de verse por él perfectamente retratado, le agració, en presencia de la Reina madre y del Almirante de Castilla, con el hábito de Santiago. El modesto pintor agradeció el favor, pero no admitió la gracia, á pesar de la obsequiosa solicitud con que el Almirante se apresuró á mandarle su misma venera, joya de no escaso valor. Sus amigos y los demas profesores, á quienes llegó la noticia del caso, le censuraron por haber rehusado una distincion que redundaba en honor de su profesion; pero él les decia: «La pintura no necesita honores; ella puede darlos á todo el mundo.» Falleció en la córte á la edad de 72 años, despues de haber concluido muchas obras y dejado otras bosquejadas, y fué

sepultado en la bóveda del convento de San Gil. Su muerte fué muy sentida, porque era el protector de todos los necesitados en la direccion de sus solicitudes, porque á todos enseñaba con dulzura y porque á todos proporcionaba trabajo y corregia en sus obras. Palomino, que le trató, y Cean, que recopiló lo referido por éste, cuentan várias anécdotas, que no carecen de gracia, para demostrar su carácter afable y complaciente, y el generoso ardor con que cultivaba el arte. En una ocasion un pintor adocenado, que habia hecho un mal cuadro para una iglesia de Alcalá, le rogó que diese en su obra *algunos toques*, regalándole una cantarilla de miel para granjearse su aquiescencia, y Carreño, no sólo le pintó el cuadro de nuevo, sino que además le proporcionó que se lo pagasen muy bien, contentándose él con la cantarilla de miel.—Distínguese este pintor principalmente por sus retratos, algunos de los cuales rivalizan con los de Van Dyck en verdad, animacion y fineza de tonos. Retrató en diferentes ocasiones al rey Cárlos II, el cual prohibió que ningun pintor hiciese su retrato sin la aprobacion de este su artista predilecto; á la reina madre doña Mariana de Austria, de lo cual es espléndida muestra el lienzo núm. 689 de este Museo; al irreconciliable rival de ésta, D. Juan de Austria; al privado Valenzuela; al patriarca Benavides; al Embajador moscovita que vino á Madrid el año 1682, y á otros varios personajes de la córte, sin excluir á algunos bufones y enanos; seccion malhadada de la especie humana, de la que tal vez sólo se compadecia el pintor encargado de perpetuar su deformidad ó su simpleza. Mas no por ejecutar bellísimos retratos dejó Carreño de llevar á cabo muy buenas obras de composicion, como lo acreditan los frescos que pintó en la cúpula del Ochavo de Toledo, en el camarin de Nuestra Señora del Sagrario, en la primera pieza del camarin de la Vírgen de Atocha, en la bóveda de la iglesia de Santo Tomas y en la de San Antonio de los Portugueses,—obras en las cuales le ayudó Rizi,—y los cuadros que pintó al óleo para muchísimos conventos y parroquias de Toledo, Alcalá, Paracuellos, Alcorcon, Orgaz, Peñaranda, Almeida, Pamplona, Vitoria, el Escorial, Madrid, San Ildefonso, Plasencia, Béjar, Granada y Segovia.—Sus discípulos más aventajados fueron Mateo Cerezo, Cabezalero, Donoso, Ledesma y Sotomayor.

687.—*Retrato del rey Cárlos II.*

Alto 2,01. Ancho 1,41.—Lienzo.

Está representado en pié, de edad casi infantil, con traje negro de seda, abrochada la ropilla con botones de pedrería, el Toison pendiente al pecho, la espada al costado, medias blancas, golilla y puños de batista y zapatos altos. Vuelve el semblante hácia su derecha, mirando al espectador; tiene la mano izquierda en el sombrero, puesto sobre una espaciosa mesa de mármol sostenida por dos leones de bronce, y la derecha natural-

mente caida, con un papel en ella. Encima de la mesa hay dos grandes espejos con marco de ébano, sostenidos por sendas águilas doradas, y el cortinaje de la régia estancia es de brocado carmesí.—Figura de tamaño natural.

Un retrato de Cárlos II, jóven, de dimensiones muy poco mayores, figuraba como *maltratado* en la Colec. de Cárlos III, en el Buen Retiro, *cuarto de las Infantas*. Pudiera ser el mismo lienzo que aquí describimos, cortado y restaurado; pero no lo aseguarémos, porque de éste y otros retratos de Cárlos II, más ó ménos variados, abundan repeticiones y copias, no sólo en España, sino en muchas galerías fuera del reino.

F. L.

688.—*Retrato de Cárlos II.*

Alto 1,67. Ancho 1,19.—Lienzo.

Repeticion del anterior.

689.—*Retrato de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV.*

Alto 2,11. Ancho 1,25.—Lienzo.

Está representada de unos 35 años de edad próximamente, con sus tocas de viuda, y sentada en un sillon de brazos, delante de una mesa con su escribanía, apoyando en ella el brazo derecho, con un papel en la mano. El fondo es una estancia decorada con severa majestad, y adornada con un rico cortinaje de color oscuro y con espejos de marco de ébano, sostenidos por sendas águilas doradas: emblema predilecto de la augusta austriaca.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Dos retratos de Carreño de esta reina madre hallamos en el Invent. de la Colec. de Cárlos III en el Buen Retiro, cuyas medidas convienen con las del presente lienzo. Uno estaba en la *pieza del Banquillo*, otro en el *cuarto de las Infantas*. Pero es tan diminuta la descripcion de ambos, donde hasta la expresion de la actitud y del traje se suprime, que no podemos afirmar sea éste alguno de aquéllos.

690.—*Retrato de Pedro Iwanowitz Potemkin, prelado de Ulech, enviado del czar de Moscovia, Foedor II, cerca de S. M. C. el rey D. Cárlos II en* 1682.

Alto 2,04. Ancho 1,20.—Lienzo.

Personaje de majestuoso aspecto, de complexion robusta, faz bermeja y larga barba canosa. Está representado en pié con un baston en la mano derecha, y la izquierda puesta en la cintura, vestido con traje talar de seda encarnada recamada de oro, capa de brocado con aberturas para los brazos y con la caida derecha echada á la espalda; daga al cinto, sombrero de lujosa tela y de forma cónica con ruedo de piel negra y un joyel en forma de pluma; media negra y zapato escotado amarillo.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Felipe IV y Cárlos II. R. Alc. y Pal. de Madrid. Inventariado en 1686 entre las *pinturas sueltas* que habia en el *obrador del cuarto del Príncipe.*

691.—*Retrato de una enana monstruosamente gorda.*

Alto 1,65. Ancho 1,07.—Lienzo.

Está en pié con vestido encarnado floreado de plata, y con una manzana en cada mano: sus facciones son vulgares, su color muy animado; lleva en la cabeza unos lazos rojos.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

En el inventario de los cuadros que existian en 1686 en el R. Alc. y Palacio de Madrid, figura este cuadro entre los procedentes de la misma casa de Carreño, y decorando el *cuarto bajo del Príncipe*, juntamente con otro retrato de la propia mujer, desnuda, y *monstruosamente* denominada en dicho documento *la Monstrua.* En tiempo de Cárlos II se publicó un papel suelto en que se expresa el nombre de esta mujer y la circunstancia de haber sido presentada en la córte en el año 1680 por su obesidad fenomenal, que indujo al Rey á mandar que se la pesase. Cuenta Palomino que de esta *monstrua,* desnuda, hizo Carreño un dios Baco (sin duda quiso decir un Sileno), de que se sacaron muchas copias, que él retocó. Dicho retrato original desnudo permaneció en la casa Real hasta muy entrado el presente siglo: el rey Fernando VII, que lo tenía en la Zarzuela, entreteniéndose un dia en hacer una

clasificacion de cuadros, se lo regaló á su pintor de cámara D. Juan Galvez, de quien, segun tenemos entendido, lo adquirió despues el Sr. Infante D. Sebastian Gabriel. La *monstrua* desnuda de Carreño fué sin duda la que el capitan inglés Widdrington (*Spain and the Spaniards in* 1843, tomo II, pág. 20) describió como *retrato de una enana desnuda en carácter de Sileno*, por Velazquez.

692.—*Retrato de Francisco Bazan, bufon de la córte de Cárlos II.*

Alto 2. Ancho 1,04.—Lienzo.

Está en pié, vestido de negro, con una especie de balandran ceñido á la cintura con una correa, y un gran cuello de lienzo liso y corte cuadrado, y como en actitud de presentar humildemente un memorial.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

En el inventario de 1686 figura este lienzo entre las *pinturas sueltas* que habia en el *obrador del cuarto del Príncipe*, y como original de Carreño, con la descripcion siguiente: *Retrato de cuerpo entero de Francisco Bazan, hombre de placer, con un memorial en la mano.*—En el Invent. del Buen Retiro, Colec. de Cárlos III, de esta manera: *Retrato de un bufon con un memorial en la mano.—Pieza del Banquillo.*

CARREÑO (Estilo de).

693.—*La Magdalena.*

Alto 2,06. Ancho 1,43.—Lienzo.

Está la hermosa penitente en el desierto, meditando sobre un libro abierto, con una calavera en la mano.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

El Sr. Mündler, perito aleman muy conocido por su inteligencia en materia de cuadros antiguos, clasifica este lienzo como obra del pintor florentino Benedetto Lutti. Muévenle á ello, sin duda, ciertas analogías que cree hallar entre esta Magdalena y las que existen en los museos de San Petersburgo, Munich y Rotterdam.

CASTELLO (Félix).—*Nació en Madrid el año* 1602; *murió en* 1656. (Escuela de Madrid.)

Como de familia de artistas, dado que su padre Fabricio Castello era

pintor de Felipe II, muy reputado por obras ejecutadas al fresco en el Escorial, en el palacio de Alba de Tórmes y en el Pardo, y su abuelo fué el célebre pintor y arquitecto Juan Bautista Castello, conocido por el nombre de *Bergamasco;* desde muy niño se familiarizó Félix con los procedimientos técnicos de la pintura, en que acabó de perfeccionarse bajo la direccion de Vicencio Carducho cuando le faltó el padre. Las buenas máximas traidas de Italia por el Bergamasco y por Bartolomé Carducci, trasmitidas por su familia y su segundo maestro, obraron en él de consuno para formarle uno de los mejores artistas de su tiempo, distinguiéndose por la exactitud del dibujo y por el noble continente que sabía dar á sus figuras. Las más notables producciones que se citan de su mano son las que se conservan en este Museo; contribuyeron ademas á su justa reputacion los dos cuadros que ejecutó para una capilla del Santo Cristo de la Paciencia, en el convento de Capuchinos de dicha advocacion en esta córte, y los lienzos con que exornó el claustro del convento de Santa Bárbara. Diaz del Valle y Palomino están acordes en afirmar que Castello fué de los pintores que hicieron obras para el *salon de los Retratos de Reyes* del R. Alc. y Pal. de Madrid. Pocos son en verdad los cuadros de este pintor de que nos dan noticia sus biógrafos, sobre todo si se considera que vivió 54 años, tiempo que bastó á su maestro Carducho para llevar á cabo la parte mayor y principal de sus infinitas obras.

694.—*Ataque entre españoles y holandeses.*

Alto 2,90. Ancho 3,44.—Lienzo.

Representa el cuadro la accion que ganó D. Baltasar de Alfaro al frente de nuestras tropas contra los holandeses en los primeros años del reinado de Felipe IV.

En primer término, á un lado, está el general español en pié, dictando órdenes á un maestre de campo ó ayudante suyo. En segundo término, porcion de tropa hace fuego á otra que se retira: tres naves holandesas hostilizan la costa, los españoles disparan contra ellas, y muchos peones, llenos de ardimiento, se lanzan con sus mosquetes al agua para tomar los botes. En el tercer término aparece más empeñada la pelea. El campo, detras del general, es un páis montuoso con bosque y caserío, en gran parte incendiado: al lado opuesto se extiende la mar, con las embarcaciones enemigas y las lanchas españolas que recogen á los soldados. Don Baltasar de Alfaro se manifiesta vestido con jubon blanco

bordado, coleto y gregüescos color de aceituna, recamados de oro, media blanca, lazos en los calzones y en los zapatos, guantes de ante, valona de encaje de Flándes, banda encarnada y sombrero chambergo blanco. El maestre de campo lleva jubon y medias amarillas, coleto y gregüescos cenicientos, valona, lazos verdosos con encaje, sombrero y banda roja.—Figuras de tamaño natural en el primer término.

Menciona Cean este cuadro como existente en su tiempo en el *salon de Reyes* del Pal. del Buen Retiro.

C. L.

695.—*Desembarco del general D. Fadrique de Toledo en la bahía de San Salvador.*

Alto 2,97. Ancho 3,11.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Este cuadro, conocido hasta ahora con el título equivocado de *Expugnacion de un castillo por D. Fadrique de Toledo*, representa uno de los más señalados hechos de este hábil general de mar y tierra contra los holandeses en la América del sur. En el año de 1626, quinto del reinado de Felipe IV, el ilustre general de la armada del Océano, que cuatro años ántes habia escarmentado á la república neerlandesa en las aguas de Gibraltar, la volvió á escarmentar en las costas de la América occidental y del Brasil, donde sus escuadras y corsarios, cambiando el teatro de la guerra, habian saqueado á San Salvador, á Lima y al Callao.

En primer término, á la derecha del espectador, está el general D. Fadrique de Toledo hablando con su maestre de campo D. Pedro Osorio, y oficiales y soldados detras, formando grupo al pié de unos árboles. Extiéndese á la izquierda, hasta el último término, la mar y la bahía, con los navíos de guerra, falúas, lanchas, esquifes cargados de gente, y otro en el acto de desembar-

carla. A la derecha, la tierra, con mucha tropa ya desembarcada, de arcabuceros, lanceros y alféreces con banderas, marchando á pié y emboscándose por la floresta. Vense en la costa peñascosa guerrillas que hostilizan á las naves, y un reducto incendiado en que ondea la bandera holandesa, y varios fortines que hacen fuego, disparando tambien los buques españoles sus andanadas. El traje del general es rico y galano: lleva una media armadura de bruñido acero, gregüescos grises recamados, con pomposos lazos, medias de color de lila, banda roja terciada con lujoso fleco de encaje de oro, valona de puntas de Flándes, finos guantes atezados y chambergo pardo claro con plumas blancas y negras. Don Pedro Osorio está descubierto, y lleva jubon azul bordado con mangas anchas y acuchilladas, gambeto pardo, gregüescos verdes y zapatos atezados. Asoma por detras de Osorio D. Juan de Orellana, cubierto, y está en medio del general y del maestre de campo un oficial armado, y un soldado con su capote de campo abotonado. Las figuras del primer término son de cuerpo entero y tamaño natural.

Este lienzo formaba juego con su compañero, en tiempo de Cean, en el *salon de Reyes* del Pal. del Buen Retiro.

C. L.

CASTILLO Y SAAVEDRA (Antonio del).—*Nació en Córdoba el año* 1603; *murió en la misma ciudad en* 1667. (Escuela sevillana.)

Su padre, el sevillano Agustin del Castillo, establecido en Córdoba, y acreditado en la pintura al fresco y al óleo, le enseñó cuanto sabía, y cuando falleció, pasó Antonio á Sevilla con José de Sarabia y se puso bajo la direccion de Zurbarán. Con los buenos principios que tenía y las lecciones del nuevo maestro, llegó pronto á dar su ingenio sazonados frutos. Restituido á su patria, se dedicó con extraordinaria aplicacion á dibujar y á observar el natural en todas sus manifestaciones: salia con frecuencia al campo, dibujaba las cabañas, los animales, los carros, los útiles todos de la agricultu-

ra, y no omitia ninguno de los accidentes y caprichos de la naturaleza que caian bajo su observacion concienzuda. Modelaba tambien con mucho espíritu, y sus pensamientos en barro servian á los afamados plateros cordobeses para sus obras. En los retratos llegó á distinguirse tanto, que no habia familia en la ciudad que no se estimase desairada si carecia de alguna de sus producciones en este género. Hallábase así en la posesion de ser el primer pintor de la ciudad, cuando regresó á ésta su discípulo Alfaro, que venía de Madrid de serlo de Velazquez; y aunque era mayor su petulancia que su saber, los aficionados á novedades, que no faltan nunca para comprometer la ejecucion de los buenos propósitos, obtuvieron para él que, postergando á Castillo, se le encargasen los cuadros con que á la sazon se iba á decorar el claustro del convento de San Francisco de Córdoba. Pintó Alfaro los lienzos, y con vanidad depresiva para su maestro, los firmó, poniendo en todos ellos con letras muy visibles: *Alfaro pinxit.* Mortificado Castillo, solicitó pintar otro lienzo para el mismo claustro, y habiéndolo obtenido, ejecutó muy gallardamente su obra, escribiendo en ella las palabras *non pinxit Alfaro.* Esta ocurrencia fué muy aplaudida en la ciudad, y muy del gusto de los hombres sensatos, opuestos á los noveleros. Pero si un convento de franciscanos habia sido la palestra de su triunfo, otro convento de San Francisco (el de Sevilla) fué el teatro de su vencimiento. Cuéntase, en efecto, que un tanto envanecido Castillo con el lauro obtenido al recuperar en Córdoba su fama de primer pintor de la ciudad, pasó á Sevilla á medirse con los buenos artistas que gozaban allí de mayor crédito, y que habiendo visto los cuadros que habia pintado Murillo en el claustro chico, quedó tan asombrado y corrido, que exclamó, como pronunciando contra sí mismo el fallo espontáneo de su conciencia: *¡Ya murió Castillo!* — Al año siguiente (1667) falleció en Córdoba, de hipocondría, despues de haber hecho inútiles esfuerzos por imitar al antiguo discípulo de su tio Juan del Castillo, en várias obras que ejecutó. Dejó multitud de dibujos, ejecutados á la pluma y con caña, tocados con gran magisterio y libertad, imitando en algunos de ellos á Herrera el Viejo. Sus principales cuadros quedaron en Córdoba, y los mejores son los que pintó para la catedral y para los conventos de San Francisco y San Pablo.— La escuela de este pintor es naturalista, más bien *realista;* su estilo vigoroso, y sus efectos dignos del Caravaggio. Lo que más le caracteriza es la solidez y decision de la línea, y cierta dureza en la entonacion.

696.—*La Adoracion de los pastores.*

Alto 2,16. Ancho 1,63.—Lienzo.

La Vírgen descubre al niño Dios para que le adore una familia de pastores: padre y madre, ancianos, arrodillados delante del Redentor recien nacido; un mozo que viene cargado con un cordero, y un niño arrodillado en primer término, y apoyado en un tambor. Detras de la Vírgen está San José, y al pié del grupo de la

santa Madre con el Niño está echado un hermoso y corpulento buey. Fondo: el portal de Bethlehem, y á la derecha paisaje nevado.—Figuras de tamaño natural.

CAXÉS (Eugenio).—*Nació en Madrid el año* 1577; *murió en* 1642. (Escuela de Madrid.)

El autor del *Abecedario pittorico*, que por su calidad de italiano debió saber escribir con propiedad el apellido de este artista, de familia florentina, usa las dos ortografías de *Caxés* y *Cazés*. Cean Bermudez consigna tres variantes: *Caxés*, *Caxesi* y *Caxete*. Nosotros adoptamos la más generalizada entre nuestros escritores de bellas artes.—Eugenio Caxés nació hallándose establecido en la córte su padre Patricio, pintor florentino, discípulo de Allori, enviado á España por el embajador de Felipe II, D. Luis de Requesens, para pintar en los Palacios Reales: empezó, pues, á dibujar y pintar dirigido por su referido padre, y cuando daba ya esperanzas de ser un artista distinguido, contrajo matrimonio con una hija del desgraciado Juan Manzano, maestro de carpintería de la fábrica de San Lorenzo del Escorial, que murió cayendo de un andamio en dicha obra. Felipe III le designó para que trabajase al lado de su padre en el Palacio del Pardo, donde adornó de estucos la *sala de audiencias del Rey* y pintó al fresco en su bóveda, con gran magisterio y bizarría, el *Juicio de Salomon*, diferentes *virtudes* y algunos países. El monarca, complacido de su trabajo, le nombró su pintor en Agosto de 1612.—Ejecutó luégo muchos cuadros para los conventos y parroquias de Madrid, y pintó al fresco, en compañía de Vicencio Carducho, las pechinas y otras partes de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo, y al óleo, con el mismo profesor, los cuadros del retablo mayor del monasterio de Guadalupe. La Junta de Obras y Bosques, que ejercia la superintendencia de los trabajos artísticos de la casa Real, mandó darle un premio de 11.000 reales, cantidad no mezquina para aquel tiempo en que un Rey otorgaba á la hija de un servidor suyo 1.000 reales para ayuda de su casamiento (como se verificó con la mujer de Eugenio Caxés), por el cuadro grande de la *Historia de Agamemnon* que hizo con destino al Alcázar de Madrid: obra lastimosamente perdida.—Dejó á su muerte, ocurrida en la córte á la edad de 65 años, algunos aventajados discípulos, entre los que sobresalieron Luis Fernandez y el licenciado Valpuesta.—Defendió las prerogativas del arte con Vicencio Carducho en la famosa contienda sobre exencion de la alcabala.—Sus caractéres como pintor son un dibujo selecto y un colorido vigoroso, en composiciones llenas de vida y actualidad; aunque no tiene la armonía de Murillo ni la perspectiva aérea de Velazquez. En las figuras de sus personajes históricos hay cierta majestad aristocrática, pero natural y sin afectacion.

697.—*Desembarco hostil de los ingleses en la bahía de Cádiz, al mando de lord Wimbledon.*

Alto 3,02. Ancho 3,23.—Lienzo.

Corria el año quinto del reinado de Felipe IV, y la ominosa guerra llamada de los *Treinta años* seguia devastando las naciones más florecientes del continente europeo. Murió en Inglaterra el rey Jacobo I, y su hijo Cárlos, resentido del desaire que habia recibido de la córte de Madrid cuando proyectó casarse con la infanta doña María, mandó una escuadra de noventa velas á hostilizar nuestras ciudades marítimas de Portugal y Andalucía. Presentóse dicha escuadra á fines del año 1625 delante de Lisboa, y no se atrevió á atacar la ciudad; pero doblando el cabo San Vicente y entrando en la bahía de Cádiz, lord Wimbledon que la mandaba echó en tierra diez mil hombres, que se apoderaron de la torre del Puntal. Don Fernando Giron, gobernador de la plaza, enfermo y atormentado de la gota como estaba, hízose llevar al sitio amenazado en una silla de manos, dió las órdenes oportunas á sus capitanes (el principal de ellos Diego Ruiz, teniente de maestre de campo), y con los paisanos armados, á quienes reforzaron luégo la escasa tropa y nobleza de las ciudades, que acudieron con el Duque de Medinasidonia, rechazó á los ingleses y los obligó á reembarcarse precipitadamente, regresando á Plymouth con pérdida de treinta naves y mil hombres.

El gobernador Giron, anciano, sentado en un sillon moscovita, con el chambergo puesto y vestido de negro, con gaban y banda de general, espada en cinto, teniendo en la mano izquierda una muleta, y en la derecha el baston de mando, con el que señala, da las disposiciones convenientes á Diego Ruiz, que las recibe en pié, con el sombrero en la mano derecha, armado con coraza

de bruñido acero, botas y espuelas, y el baston en la izquierda. Sigue á Diego Ruiz el corregidor de Jerez, D. Luis Portocarrero, con la cruz de Santiago bordada en el gambeto, y sombrero en la mano, que vuelve la cabeza para responder á lo que le dicen otros tres personajes agrupados cerca de él, y que son el Duque de Fernandina, el de Caprani y Roque Centeno. Éstos están tambien en pié y armados, aunque sin corazas, pero con la cabeza cubierta. Detras de D. Fernando Giron hay otro sujeto, vestido como él todo de negro, con un papel en la mano, la cruz de Santiago al pecho, y el sombrero puesto. Cean Bermudez supuso ser este personaje el Duque de Medina. A la izquierda, en el fondo, se ve la mar y la bahía de Cádiz, con gran número de naves, que se pierden en el horizonte de aquel vasto panorama; y á la derecha, en la playa, el desembarco de los ingleses repelido por los españoles, el castillo del Puntal rodeado de tropas, el de Santa Catalina, al que tambien acuden pelotones de soldados, las casamatas, los rebatos y encuentros, etc.—Figuras de tamaño natural y cuerpo entero.

Colec. de Cárlos III, Buen Retiro, seccion de *pinturas perdidas y arrolladas por inútiles*. Una hábil restauracion salvó este precioso lienzo, que, como vemos, habia sido condenado á no figurar más en las régias estancias. En tiempo de Cean decoró el *salon de Reinos* del expresado Palacio.

C. L.

698.—*La Vírgen con su divino Hijo dormido.* (Imitacion del Correggio.)

Alto 1,90. Ancho 1,58.—Lienzo.

Contempla María devotamente al niño Jesus, dormido en su regazo, miéntras le adoran multitud de ángeles, unos entre nubes y otros en torno de la santa Madre.—Figuras de tamaño natural.

Venía este cuadro equivocadamente atribuido á Patricio Caxés, padre de

33

autor. Cean Bermudez le incluye, como nosotros, entre las obras de Eugenio Cajés. Colec. de Cárlos III, Buen Retiro, *despacho del Rey*. En tiempo de Cean se hallaba en el *cuarto de las Infantas*.

CEREZO (Mateo).—*Nacio en Búrgos en* 1635; *murió en Madrid en* 1675. (Escuela de Madrid.)

Aprendió los rudimentos del arte con su padre, llamado tambien Mateo; vino á la córte á la edad de 15 años, y entró en la escuela de Carreño, en la que hizo extraordinarios progresos, concurriendo al propio tiempo á las Academias, pintando mucho por el natural y copiando los buenos cuadros originales del R. Pal. Así logró un bello colorido, que hacia que muchas de sus obras se confundiesen con las de su maestro. Ejercitóse tambien en pintar al fresco, y ejecutó con Herrera el Mozo la obra de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha. Como casi todos los pintores españoles de su tiempo, se ejercitó particularmente en los asuntos religiosos, así en Madrid como en Valladolid y en Búrgos, donde pasó algunas temporadas. Elogió el Palomino, como digna de sostener el paralelo con las mejores creaciones de Tiziano y del Veronés, la *Cena de Emaus* que hizo para los Recoletos de Madrid; y aunque Cean califica esta comparacion de extraña, emanada de un profesor, no hay duda que el cuadro era de mérito relevante. No tenemos noticia de que compusiera asuntos profanos.—El referido lienzo de la *Cena*, ejecutado á los 40 años de edad, debió ser su última obra.—La cualidad más sobresaliente en este artista es el colorido: por la frescura de los matices, recuerda unas veces á Van Dick y á los coloristas flamencos, y otras á Tiépolo y á los últimos coloristas venecianos: en lo difuso de la luz que baña sus figuras se aproxima más á los venecianos que á los belgas.

699.—*La Asuncion.*

Alto 2,37. Ancho 1,69.—Lienzo.

Sale Nuestra Señora gloriosa del sepulcro, arrebatada al cielo por ángeles, formando con ellos un bellísimo grupo. Los Apóstoles, al pié, contemplan admirados la urna vacía y las rosas que allí han brotado milagrosamente. Uno de ellos, levantando los ojos y la mano izquierda hácia la bienaventurada, la señala á la contemplacion de los demás; otro deposita en el suelo la losa removida que cubria el sepulcro donde se ha obrado tan gran prodigio.

C. L.—F. L.

700.—*El Desposorio místico de Santa Catalina de Alejandría.*

Alto 2,07. Ancho 1,63.—Lienzo.

La Vírgen, con el niño Jesus en brazos, ocupa una especie de trono adosado al subasamento de una columnata. Prenden los ángeles á unos árboles un paño rojo á manera de dosel. Santa Catalina, con vestido blanco recamado de oro, manto de brocado y la corona en la cabeza, recibe arrodillada el anillo nupcial de mano de Jesus. Tiene la egregia doncella la palma en la mano izquierda, y al pié la rueda, símbolo de su martirio, y un canastillo de frutas. La Vírgen vuelve el rostro al niño San Juan, el cual la dirige la palabra, teniendo al lado el corderillo, que graciosamente levanta la cabeza para mirar á Nuestra Señora, puesto de manos en el escalon del trono. San José los contempla algo retirado. Fondo, arquitectura y paisaje.—Figuras de cuerpo entero y tamaño algo menor que el natural. Junto á la cabeza de la Vírgen se advierten las correcciones ó arrepentimientos del autor al trazar la arquitectura del fondo.

COELLO (Claudio).—*Nació en Madrid, no se sabe á punto fijo en qué año; murió tambien en Madrid el* 20 *de Abril de* 1693. (Escuela de Madrid.)

Su padre, Faustino Coello, de nacion portugues y de oficio broncista, le puso á dibujar en casa del excelente pintor Francisco Rizi, sin más propósito que el de que le ayudase á cincelar sus vaciados; pero el celoso maestro, escudriñando el ingenio de su alumno, decidió al padre á que le dedicase á la pintura. Aplicóse Claudio con grande ardor al estudio del natural, trabajando de dia y de noche, y siendo áun muy jóven ejecutó en la escuela de Rizi varios cuadros para las monjas de San Plácido y para las parroquias de San Andres y Santa Cruz, que Rizi estimó hasta el punto de autorizarle á que las firmase con su nombre, si de este modo podia lograr el aumento de sus honorarios. Contrajo estrecha amistad con D. Juan Carreño, que acabó de perfeccionarle en el colorido, proporcionándole que copiase los cua-

dros originales que habia en Palacio, de Tiziano, Rubens y Van Dyck. Hízose tambien amigo de José Donoso, al regreso de éste de Roma, y con él pintó al fresco en la iglesia misma de Santa Cruz, para la cual habia hecho los citados cuadros, en la catedral de Toledo, en la Cartuja del Paular, en San Isidro el Real de Madrid y en otros varios templos; por último, en el *cuarto de la Reina* del Real Alcázar, y en la casa Panadería de la Plaza Mayor, aunque aquí ejecutaron al temple la obra del techo de la sala y de la escalera. Lástima que hayan perecido casi todas estas obras, unas con los incendios del Alcázar y de la parroquia de Santa Cruz, otras entre las ruinas causadas por nuestras modernas reformas, otras por incuria y abandono. Las pinturas al temple de la casa Panadería son las que quizá se conservan en mejor estado para que por ellas pueda juzgarse del mérito de Coello en la pintura mural. — Para la entrada en Madrid de la reina doña María Luisa de Orleans, cuando vino á casarse con Cárlos II, dispusieron Coello y Donoso todo el ornato público de arcos triunfales, galerías, estatuas, pinturas, etc., que se ejecutó en el Retiro, en la plaza de la Villa y en el Alcázar; ornato que se grabó, en parte, á costa del Ayuntamiento, y que luégo no se publicó en la obra que se tenia proyectada.— Dejó obras de pintura al fresco en la iglesia de Agustinos de Zaragoza, en 1683: al año siguiente (1684) fué nombrado pintor del Rey, y dos años después (1686) pintor de cámara por muerte de Herrera el Mozo; en Agosto de 1686 ocupó la plaza de cámara de Carreño, fallecido á la sazon, y despues se le confirió la llave de Furriera; y últimamente obtuvo de la generosidad de Cárlos II pensiones para sí, su hijo D. Bernardino, y su mujer doña Bernarda de la Torre, cuando quedase viuda.—Habiendo fallecido Rizi en 1685, miéntras estaba pintando el cuadro que habia de decorar el altar de la *Santa Forma* de la sacristía del Escorial, traza de su ingenio como arquitecto, diósele á Coello el encargo de terminarlo, y no agradándole el punto de vista que habia elegido su maestro, abandonó el bosquejo de éste y formó nuevo boceto del lienzo que se proponia pintar. Aunque deteniéndose en esta obra más tiempo del que el Rey queria, por causa de otros trabajos á que tenía que atender, llevóla á cabo con general aplauso de toda la córte y de todos los inteligentes. Representa el cuadro la procesion que se celebró en aquel monasterio el año 1684 para la colocacion de la Santa Forma, milagrosamente salvada en la catedral de Gorcamia, en Holanda, de la sacrílega profanacion cometida en 1592 por los zuinglianos; y el momonto escogido por el artista fué el de dar el Preste la bendicion á los circunstantes con la misma Sagrada Hostia, estando casi todos arrodillados, y figurando en el lienzo, de tamaño natural, más de cincuenta retratos, entre ellos los del Rey y altos dignatarios del Palacio y de la córte, sin advertirse en el desempeño de una obra tan complicada y llena de pormenores y accidentes admirablemente acusados, ni monotonía, ni sequedad, ni olvido alguno de las leyes de la perspectiva lineal y aérea. — El cabildo catedral de Toledo le nombró su pintor en 1691, y no hubo en la córte quien le disputase la primacía hasta el año siguiente, 1692, época funesta para la pintura española por la venida de Giordano, llamado con mal acuerdo á pintar la escalera principal y las bóvedas de la iglesia del Escorial. Conoció Coello que la moda le condenaba á ceder el puesto al intruso, y herido en su delicado amor propio, cayó en una profunda melancolía, que le

ocasionó la muerte, como queda dicho, en el mes de Abril del año 1693.—Este pintor es colorista, como Rubens y el Veronés, si bien *descubre la paleta* más que este último. Sus tonos son brillantes, y feliz la escala de sus tintas. No nos conformamos con la opinion que consigna Cean, como sugerida por los inteligentes y profesores, de que, á semejanza de Aníbal Carracci, que recopiló en Italia las buenas máximas de sus antecesores, haya juntado Coello en España, con el dibujo de Cano, el colorido de Murillo y el efecto de Velazquez; Coello, afortunadamente, no fué un *eclectista*; fué un pintor penetrado de un gran sentimiento de individualismo, y todo en sus lienzos es vida real y personal, sin nada de las insípidas abstracciones y de la sosa generalizacion de los *Carracistas*. El eclecticismo artístico, de pura convencion, no tuvo apénas partidarios en España. En cuanto á la casta de su colorido, es del todo meridional, y más veneciana que flamenca. Cierto es, por lo demas, que fué Coello el último pintor español en la época en que el arte, lo mismo que la literatura y la civilizacion en todos sus ramos, corria precipitadamente á su ruina.

701.—*Asunto místico.*

Alto 2,32. Ancho 2,73.—Lienzo.

La Vírgen, sentada en un elevado trono, cuyo pabellon recogen los serafines, acompañados de ángeles que acuden con palmas y coronas, tiene en pié sobre su muslo derecho á Jesus niño, que levantando la diestra se ofrece á la adoracion de los fieles. Al pié de Nuestra Señora está San Juan con el cordero; á su derecha las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, en descenso desde la más alta grada del trono hasta la inferior; á su izquierda Santa Isabel, reina de Hungría, con un canastillo de frutas en las manos, San Pedro y San Pablo, San Antonio de Padua y San Francisco; este último en actitud de ir á arrodillarse, lleno de humildad y uncion. A la extrema izquierda del espectador, el arcángel San Miguel, jefe de la celeste milicia, está en pié con una enseña en la diestra en forma de sol, con el lema *Quis ut Deus*, y la otra mano apoyada en un escudo que descansa en el suelo, con una inscripcion sagrada, y el dragon infernal á los piés; y por último, un niño se acerca, en primer término, al pié del trono, conducido por el

ángel de su guarda á la presencia de Jesus y su santa Madre. Fondo, galería de rica arquitectura borrominesca, formando parte de un patio con arquerías rebajadas, columnatas, balaustradas, y árboles en el espacio central.—Figuras de tamaño natural. Firmado: *Claudio Coello faciebat*, 1669.

Nos es muy sensible tener que confesar que no encontramos noticia alguna sobre la procedencia de este bello lienzo, ni sobre la manera como vino á la casa Real.

F. L.

702.—*Asunto místico.*

Alto 2,29. Ancho 2,49.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

La Vírgen, ocupando un trono, bajo un pabellon encarnado, que recogen unos ángeles, y rodeada de personas de la Sagrada Familia, tiene en brazos á Jesus niño, y lo presenta á la adoracion de San Luis, rey de Francia, el cual, con la espada y la corona de espinas en la mano derecha, y recogiendo con la izquierda su manto de brocado, va á arrodillarse en las gradas del trono. Componen la sagrada comitiva San José, Santa Isabel y otra Santa, San Juan niño, que colocado en primer término, con el cordero al lado, vuelve la cara al espectador y le señala con la mano el santo grupo; y dos hermosos ángeles mancebos, bellamente agrupados á la izquierda, de los cuales uno canta y otro toca la viola. Santa Isabel presenta á Jesus niño un canastillo con frutas. Fondo, jardin con pórtico de arcos borrominescos y pabellon rojo.—Figuras de tamaño natural.

Pintó Coello este cuadro, segun asegura Palomino, para D. Luis Faures, archero de la noble guardia de Corps de la reina viuda doña Mariana de Austria. No sabemos cómo pasó á poder del Marqués de la Ensenada, de quien lo hubo el rey Cárlos III. Figuraba, en tiempo de este monarca, en el Palacio nuevo de Madrid, *cuarto del infante D. Javier*.

C. L.

703.—*Retrato del rey Cárlos II.*

Alto 0,75. Ancho 0,60.—Lienzo.

Representa unos 18 años de edad próximamente: tiene el rostro vuelto hácia su derecha; viste ropilla negra de seda con mangas pendientes de los brahones, golilla, y un joyel al pecho, colgando de una cadena de oro. Se le ve tambien la guarnicion de la espada.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef. *Antecámara.* Atribuido con fundamento á Claudio Coello en el inventario respectivo. En el anterior catálogo de este Museo figuraba como de Carreño.

F. L.

COELLO (Estilo de).

704.—*Retrato de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV.*

Alto 0,97. Ancho 0,79.—Lienzo.

Representa la augusta señora unos 30 años de edad escasamente: lleva las tocas de viuda que vistió desde la muerte de su marido, y está sentada en un sillon de baqueta al lado de una mesa, cubierta con un modesto tapete, como recorriendo los memoriales que la han presentado. Tiene un libro de horas en la mano izquierda, y en la derecha un papel semejante á los que se ven en la mesa. Fondo, estancia modestamente decorada con cortinaje de seda negro.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Sin designacion de autor, figuró este cuadro en la Colec. de Cárlos III del Pal. de San Ildef., *última pieza del cuarto bajo*, con esta singular descripcion: *Una monja de persona Real.* Pero el inventario formado en tiempo de Felipe V lo atribuye á Claudio Coello. Fué de la Colec. de doña Isabel Farnesio. Tambien pasaba por de Carreño en el anterior catálogo.

F. L.

COLLANTES (Francisco). —*Nació en Madrid en* 1599; *murió en su patria el año* 1656. (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo de Vicente Carducho y sobresalió en los países. Pintó tambien figuras, y tuvo mucha habilidad y gracia para tratar historietas de mediano tamaño. Sus bodegoncillos y sus dibujos con tinta roja han sido en algun tiempo muy buscados de los inteligentes. Ejecutó un Apostolado para la sala de capítulo de los Regulares de San Cayetano; pero las mejores obras suyas de que se tiene noticia son los países que decoraban el Palacio del Buen Retiro y el cuadro de Ezequiel profetizando la resurreccion de la carne, que existe en este Museo. Este lienzo revela la universalidad de su ingenio, por las dotes que en él reunió de dibujante, colorista, anatómico, paisista y entendido en la composicion arquitectónica.— Falleció de 57 años de edad.— Es de su invencion una estampa que grabó Pedro Perret para el libro del ballestero de Felipe IV, Juan Mateos, sobre el *Orígen y dignidad de la caza*, y que representa una tela ó circo de caza de jabalíes.

705.—*Vision de Ezequiel sobre la resurreccion de la carne.*

Alto 1,77. Ancho 2,05.—Lienzo.

«La virtud del Señor se hizo sentir sobre mí, y me sacó fuera en espíritu..... Y me puso en medio de un campo que estaba lleno de huesos..... Y profeticé como me lo habia (el Señor) mandado: y miéntras yo profetizaba, oyóse un ruido, y hé aquí una conmocion grande; y uniéronse huesos á huesos, cada uno por su propia coyuntura. Y miré, y observé que iban saliendo sobre ellos nervios y carnes, y que por encima se cubrian de piel..... Y díjome el Señor: «Profetiza al espíritu; profetiza, oh hijo de hombre.....» Profeticé, pues, como me lo habia mandado, y entró el espíritu en los muertos, y resucitaron, y se puso en pié una muchedumbre grandísima de hombres.» (Ezequiel, cap. xxxvii.)

En medio de un campo, todo lleno de sepulcros y cubierto de grandiosas ruinas, en que descuellan aquí una elevada nave sin techumbre, allá una rotonda á medio hundir, más léjos una acrópolis abandonada; y al pié de un gigantesco muro, al que imprimen severo carácter arcos y columnas de estilo greco-romano, y sombría ve-

getacion adherida á los sillares de las rotas cornisas, aparece en pié, arrimado á un pedestal, el profeta Ezequiel, en actitud de estar pronunciando el solemne vaticinio: *Vén tú, oh espíritu, de las cuatro partes del mundo, y sopla sobre estos muertos, y resuciten.* A su voz se estremecen los sepulcros, los esqueletos se cubren de carne y piel, los cadáveres se agitan, y envueltos unos en sus sudarios, sacudiéndolos otros con diligencia, levantan las losas de sus tumbas, salen á la luz del dia, pesarosos éstos, aquéllos placenteros, todos denotando en el movimiento y la mirada la sorpresa del inesperado llamamiento. Por entre las desquiciadas moles de los edificios que á mano derecha se levantan, asoman en segundo y tercer término turbas de resucitados, con las cuales denota el pintor las palabras: *y se puso en pié una muchedumbre grandísima de hombres.*

Cita Palomino este cuadro entre los que decoraban, en su tiempo, el Palacio del Buen Retiro. Colec. de Cárlos II.

F. L.

706.—*País.*

Alto 0,71. Ancho 0,95.—Lienzo.

Terreno montuoso, cubierto de vegetacion. En él una cascada que se derrumba entre peñascales y cuyo caudal baña todo el primer término.

707.—*País.*

Alto 0,75. Ancho 0,92.—Lienzo.

Terreno montuoso y arbolado, con un castillo arruinado en segundo término.

708.—*Un santo anacoreta: San Guillermo de Aquitania, ó San Onofre.*

Alto 1,68. Ancho 1,08.—Lienzo.

Está representado el austero y barbudo penitente en

pié, sin más vestido que un pedazo de estera que le cubre el centro del cuerpo, apoyado en su báculo y recibiendo de un cuervo que baja del cielo el pan que le envia Dios para su sustento. Por los emblemas de la corona y cetro que tiene á los piés, se ha tenido esta pintura por un San Guillermo de Aquitania; pero quizá sea más acertado mirarla como un San Onofre, que tenido por muchos escritores y artistas en España, y fuera de ella, por rey de los Hunnos, ó hijo de rey, ha sido representado muy comunmente con aquellas insignias reales; cosa que no se atrevió á condenar por error ó fábula el severo Interian de Ayala (Véase *El Pintor crist. y erud.*, lib. VI, cap. X).—Figura de cuerpo entero y tamaño algo menor que el natural.

Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio. Palacio de San Ildef., *pieza de comer de S. M.* Atribuido á Ribera.

709.—*El incendio de Troya.*

Alto 1,43. Ancho 1,97.—Lienzo.

La gran córte de Príamo, tomada é incendiada por los griegos despues de una guerra de diez años, en el de 1270 ántes de Jesucristo, segun Herodoto; en el de 1209, segun los mármoles de Páros; y en el de 1184, segun Eratóstenes, está representada como una poblacion del tiempo de Felipe IV, con edificios de arquitectura barroca. Sólo se reconoce el intento del autor de pintar la ruina de Troya en los accidentes con que ha animado la escena, á saber, en el gran caballo de madera que construyeron los griegos para introducirse furtivamente en la ciudad, y que aparece en medio de la plaza con el costado abierto, por donde salieron los guerreros de Agamemnon, y en el episodio de Enéas huyendo, con su padre Anchíses á cuestas, seguido de su esposa Creusa y el niño Ascanio.—Firmado.

CRUZ (D. MANUEL DE LA).—*Nació en Madrid en el año* 1750; *murió tambien en la córte en* 1792.

Fué discípulo de la Real Academia de San Fernando, donde obtuvo premios é ingresó en clase de académico de mérito en 1789. Pintó en Cartagena las pechinas de aquella iglesia mayor, y en el claustro del convento de San Francisco el Grande de Madrid, la obra que más le distingue, que fueron los seis primeros cuadros del segundo lienzo de pared, y los dos últimos del tercero, relativos á la vida del Santo fundador. Tambien grabó al agua fuerte estampas de costumbres populares de su época.

710.—*La Feria de Madrid.*

Alto 0,84. Ancho 0,94.—Lienzo.

Está representada la feria segun se celebraba en tiempo del autor en la plazuela de la Cebada.

ESCALANTE (JUAN ANTONIO).—*Nació en Córdoba en* 1630; *murió en Madrid en* 1670. (Escuela de Madrid.)

Sus padres, Alonso de Fonseca y doña Francisca de Escalante, le enviaron á Madrid á estudiar la pintura, y fué su maestro Francisco Rizi, quien, como pintor del Rey, pudo proporcionarle que copiase en Palacio cuadros de los grandes maestros flamencos é italianos. Habiéndose inclinado con prediliccion á los de Tintoretto, procuró adoptar su estilo y manera de componer; y no contento con los cuadros que poseia la casa Real del célebre pintor veneciano, se hizo con todos los grabados de sus obras que pudo haber á la mano. De esta manera, á los 24 años de edad se halló en disposicion de pintar los lienzos de la vida de San Gerardo que habia en el claustro de los Carmelitas Calzados de Madrid; obra que le acreditó mucho en la córte.—Lázaro Diaz del Valle, que vió estas pinturas acabadas de ejecutar, las elogia mucho, y así en ellas como en otros cuadros pequeños que tenía á la sazon Escalante en casa de su maestro Rizi, fundaba grandes esperanzas en 1657 (época en que escribia) acerca del porvenir del jóven artista.—Pero se engañó en su vaticinio, porque Escalante no llegó nunca á la talla de los grandes pintores. En 1667 y 1668 pintó los 18 lienzos alusivos á la institucion de la Sagrada Eucaristía, que existen en el Museo Nacional de esta córte y que fueron ejecutados para la sacristía de la iglesia de la Merced Calzada.—Escalante se propuso sin duda ser el Tintoretto de la escuela castellana, pero no pudo asimilarse ni la bella composicion, ni la expresion, ni la línea segura, ni el colorido robusto, ni el valiente toque del maestro veneciano. Se quedó en el falso terreno de los imitadores, donde no es posible producir obras imperecederas. Su dibujo es con frecuencia amanerado y su color convencional.

711.—*Sacra Familia.*

Alto 0,54. Ancho 0,46.—Lienzo.

Contempla la Vírgen con religioso amor, juntas las manos, al niño Dios dormido y echado sobre un paño blanco y sobre su propio manto; y San José acerca cariñosamente al párvulo precursor para que bese á Jesus la mano. Varios ángeles ocupan la parte superior del cuadro.

712.—*El niño Jesus y San Juan.*

Alto 0,84. Ancho 1,22.—Lienzo.

Sentados el niño Dios y el párvulo San Juan, aquél sobre un almohadon listado de blanco y azul, tienen en medio un globo trasparente y un corderillo blanco. Á la derecha hay un cesto con várias frutas, y al lado opuesto una cortina floreada.—Figuras de tamaño natural.

C. L.

ESPINÓS (D. Benito).—*Nació en Valencia. Ignoramos las fechas de su nacimiento y de su muerte, si bien ésta debió ocurrir por los años de* 1817 *próximamente.*

Fué hijo del pintor y grabador valenciano D. José Espinós, uno de los profesores que más honraron á là Academia de San Cárlos de Valencia. Aprendió el arte en casa de su padre, que poseia una escogida coleccion de estampas, dibujos y libros. En 1783 obtuvo de aquella Academia un premio en la clase de flores para los tejidos, y en 1787 fué nombrado Director de la misma enseñanza; cargo que desempeñó por más de 30 años, hasta su fallecimiento.—Aunque sobresalió este artista en la pintura de flores, que tocaba con suma gracia, imitando el estilo flamenco y holandés, no desconoció el dibujo de la figura, como lo prueban los graciosos grupos de niños y los bajo-relieves con que amenizaba sus floreros y guirnaldas. Existen obras de Espinós muy notables, no sólo en este Museo, sino tambien en el provincial de Valencia, en el Casino del Príncipe del Escorial, y en la coleccion del Sr. Diez Martinez, de la referida ciudad.

713.—*Florero.*

Alto 0,46. Ancho 0,32.—Tabla.

En la esquina de una mesa de jaspe, un vaso de cristal con rosas, amapolas y otras flores.—Firmado.

714.—*Florero.*

Alto 0,46. Ancho 0,33.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

En un vaso de cristal, claveles, rosas y otras flores. Al lado, una tabla de mármol labrada.—Firmado.

715.—*Florero.*

Alto 0,54. Ancho 0,73.—Lienzo.

Sobre una balaustrada de piedra, un manojo de flores sueltas: rosas, amapolas reales, claveles, tulipanes, flor de acacia, etc. Al fondo, sobre el pasamano de otro tramo de balaustres, un jarroncillo dorado con un ramo. Al lado izquierdo un bajo-relieve antiguo.—Firmado.

716.—*Florero.*

Alto 0,54. Ancho 0,73.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Sobre un pedestal de piedra, un manojo de bolas de nieve, malvas reales, tulipanes, francesillas, alelíes y otras flores. Al lado un bajo-relieve antiguo.—Firmado.

717.—*Florero.*

Alto 0,60. Ancho 0,42.—Tabla.

Sobre una tabla de mármol amarillo, un vaso de cristal con rosas, malvas reales, lirios y otras flores.—Firmado.

718.—*Florero.*

Alto 0,60. Ancho 0,42.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

Sobre una tabla de mármol, un vaso de cristal con rosas, nardos, tulipanes y alelíes.—Firmado.

719.—*Florero.*

Alto 0,43. Ancho 0,58.—Tabla.

Sobre una mesa de piedra amarilla, un platillo de mimbre con rosas, claveles y un ramo de azahar. Al lado una vela encendida junto á un papel arrollado, y detras de la mesa, al fondo, una guirnalda de rosas amarillas.—Firmado.

720.—*Florero.*

Alto 0,72. Ancho 0,47.—Tabla.

Sobre una mesa de piedra, un vaso de cristal con amapolas reales, claveles reventones, rosas, narcisos y otras flores.—Firmado.

721.—*Guirnalda de flores.*

Alto 1,01. Ancho 0,71.—Tabla.

Bolas de nieve, francesillas, alelíes, tulipanes y una hermosa pasionaria encarnada. En el centro, un medallon que representa en bajo-relieve á Mercurio y Minerva. Al pié un trozo de ornamentacion con grutescos del Renacimiento.—Firmado.

ESPINOSA (Jacinto Jerónimo de).—*Nació en la villa de Concentaina, en el reino de Valencia, el* 20 *de Julio del año* 1600. *Murió en Valencia en* 1680.

Fué discípulo de su padre Jerónimo Rodriguez de Espinosa, y pudo tambien haberlo sido del P. Borrás y de Francisco Ribalta, segun tradicion en aquel país. Cean Bermudez sospecha que hubiese ademas estudiado en Italia, en la escuela boloñesa, que indudablemente procuró imitar. Gloríase la ciudad de Valencia de que sean obra de este pintor los cuadros mejores que adornaron sus templos. De Espinosa son, en efecto, los ocho cuadros grandes del concilio efesino que estuvieron colocados en los ángulos del claustro del Cármen Calzado, y cuyo paradero ignoramos; suya la famosa *Magdalena* del noviciado de Capuchinos; suyo el bellísimo *Tránsito de San Luis Beltran* de la iglesia de Santo Domingo, y suyos finalmente otros muchos excelentes lienzos que exornaron, ademas de las parroquias y templos de aquella capital, várias ermitas y casas religiosas de San Felipe de Játiva, el Puig, Ibi, Liria, Segorbe, Morella, Teruel, etc. Gran parte de esta ri-

queza ha desaparecido desde la exclaustracion de los Regulares: alguna se conserva en el curioso Museo de dicha ciudad.— Del hermoso cuadro de San Luis Beltran, existente en dicho Museo, cuenta el P. Vidal que lo pintó Espinosa, juntamente con los otros del retablo y paredes de la capilla del Santo, por haberle curado Dios, por intercesion de este glorioso patrono, de una fuerte destilacion que padecia en la cabeza, y por haber preservado á su familia de la terrible peste del año 647.—El estilo de este pintor es enérgico, su dibujo naturalista, su colorido caliente, como el de los buenos maestros boloñeses. En los retratos emula con Murillo y Zurbarán: sólo Velazquez le aventaja, porque en este ramo del arte excede á todos. Tal vez en los asuntos religiosos carece Espinosa de la conveniente elevacion.— Tuvo un hijo, Miguel Jerónimo, tambien pintor, que siguió su estilo, aunque no llegó á igualarle.

722.—*Santa María Magdalena.* (Imitacion del estilo de Van Dyck.)

Alto 1,60. Ancho 0,84.—Lienzo.

Está la hermosa penitente en oracion, con la vista fija en el cielo, cubierta con un sayo ceniciento, roto hácia el hombro, y con la mano izquierda en una calavera puesta sobre una piedra.—Más de media figura, de tamaño natural.

723.—*Cristo á la columna.*

Alto 1,71. Ancho 1,22.—Lienzo.

Está representado el Salvador en el acto de recoger la ropa para vestirse, despues de haber sido escarnecido y azotado por los judíos. Tres de éstos, uno en frente de Jesus, y dos á sus espaldas, junto á la columna, se mofan de él y le hacen insultantes ademanes.— Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

724.—*San Juan con el cordero.*

Alto 1,12. Ancho 0,91.—Lienzo.

Está el Precursor sentado, con un ropaje color de granate, teniendo en la mano derecha la cruz con el liston, y levantando los ojos al cielo.—Más de media figura, de tamaño natural.

ESPINOSA (Juan de).—*Carecemos de noticias de este pintor. Parece haber florecido á fines del siglo* XVII *ó principios del* XVIII.

Confundiéndole M. Siret con otro Juan de Espinosa, conocidísimo pintor navarro, natural de Puente la Reina, hace de ambos un solo artista, y aplica al pintor de biografía desconocida todas las noticias pertenecientes al otro pintor, que ejecutó los cuadros del claustro de San Millan de Yuso, en la Rioja. Del Juan de Espinosa navarro no consta que pintára nunca fruteros.

725.—*Frutero.*

Alto 0,76. Ancho 0,59.—Lienzo.

Un ramo de peras de San Juan, racimos de uvas blancas y negras, un plato con manzanas, y un búcaro. —Firmado.

726.—*Frutero.*

Alto 0,50. Ancho 0,39.—Lienzo.

Tres peros y dos gruesos racimos de uvas.

EZQUERRA (D. Jerónimo Antonio de).—*Ignoramos los años de su nacimiento y de su muerte.*

Fué discípulo de Palomino, y como él trató de imitar el brillante colorido veneciano. De su mano eran los santos de medio cuerpo que estaban sobre los arcos de las capillas en la iglesia de San Felipe Neri de Madrid, demolida en 1837. Atribuíasele en la época de Cárlos III el cuadro simbólico del *Agua* (núm. 614 de este Museo), que adornaba, formando coleccion con otros reputados como de Palomino y Vaccaro, el *cuarto de las Infantas* en el Palacio del Buen Retiro. Hoy tenemos muy pocos datos para juzgar del estilo de Ezquerra.—Dice Cean que fué excelente en los *bodegones*, y añade por último que el Consejo de Castilla le concedió en 1725, lo mismo que á otros siete profesores, la facultad de poder tasar en la córte las pinturas antiguas.

727.—*País.*

Alto 2,48. Ancho 1,60.—Lienzo.

Ribera con vista al mar, en el que se divisa á Neptuno acompañado de tritones y nereidas.

GILARTE (Mateo).—*Nació en Valencia. Se ignora el año de su nacimiento y el de su muerte. Floreció á mediados del siglo* XVII.

Aprendió la pintura en la escuela de los Ribaltas, y ya medianamente formado, pasó á Murcia, donde dió muestras de su habilidad al óleo y al fresco en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, ejecutando grandes composiciones de historia sagrada. «En elogio de sus aciertos, dice Palomino, se le escribió un certámen, que se dió á la estampa.» Allí ejecutó tambien un gran lienzo de la batalla de Lepanto, en que le auxilió su íntimo amigo el capitan-pintor Juan de Toledo.—Habiendo hecho éste el lienzo principal de *La Asuncion de Nuestra Señora* para la congregacion de Caballeros Seculares del colegio de San Estéban de la Compañía de Jesus de dicha ciudad, Gilarte pintó para la misma Congregacion, en varios lienzos, la *Vida de la Vírgen*, de cuya serie posee el primer cuadro, es decir, el del *Nacimiento* de la inmaculada Señora, este Museo.—Este hecho averiguado de haber vivido en estrecha amistad, y pintado con gran frecuencia juntos, Mateo Gilarte y Juan de Toledo, nos confirma en la sospecha de que equivocaron Palomino y Cean las fechas del nacimiento y de la muerte del artista cuyo bosquejo biográfico escribimos, porque mal pudieran haberse tratado como compañeros un hombre de 54 años y un niño de 16, á ser cierto que Toledo muriese de 55 años en 1665, y que Gilarte naciera en 1648. Pero la prueba más convincente del error de dichos biógrafos es la fecha que, como se dirá á continuacion, lleva el único cuadro de Gilarte que posee el Museo del Prado.—El estilo de este pintor ofrece más reminiscencias de Castillo y Zurbarán que de los Ribaltas.

728.—*El Nacimiento de la Vírgen.*

Alto 2,28. Ancho 1,47.—Lienzo.

Asisten á la recien nacida várias mujeres, y su santa madre está acostada en su lecho en segundo término.—Figuras de tamaño natural.

En un medallon, representado en el ángulo bajo de la derecha, se consigna que D. Bernardo de Salafranca y Zúñiga, regidor de Murcia, regaló este cuadro á la congregacion de la Asuncion de Nuestra Señora, siendo presidente de ella el P. Bartolomé de Soria, en el año 1651. Si fuera cierta la fecha que da Cean al nacimiento de Gilarte, habria éste ejecutado el presente lienzo á los tres años de edad (!). El cuadro actual forma parte, sin duda alguna, de la serie del mismo autor que hoy existe en el Museo Nacional, y que procede del convento de San Francisco el Grande de esta córte, cuyo claustro alto adornaba ántes de la extincion de los Regulares. Es pues de suponer que al expresado convento vinieron del colegio de San Estéban de Murcia, para cuya *Congregacion de la Asuncion* se ejecutaron, segun Palomino.

GONZALEZ (Bartolomé).—*Nació en Valladolid en 1564; murió en Madrid en 1627.*

Fué discípulo de Patricio Caxés y se estableció en Madrid cuando se restituyó la córte á esta villa en 1606, reinando Felipe III. Este monarca le ocupó desde 1608 en várias obras y viajes á Búrgos, Valladolid, Lerma, el Pardo y el Escorial, y le nombró su pintor en Agosto de 1617, por muerte de Fabricio Castello, prefiriéndole á Juan de las Roelas que le habia sido propuesto por la Junta de Obras y Bosques. Pintó para el palacio del Pardo muchos retratos de príncipes de la casa de Austria con grande acierto y semejanza. Solo de la familia de la reina doña Margarita, hizo 13 retratos de medio cuerpo, que figuraban en el reinado de Felipe IV (en 1637) en el *cuarto alto* de la *galería de la Reina* del R. Alc y Pal. de Madrid. El escrupuloso reconocimiento que hemos hecho de los Inventarios de los cuadros que existian en la casa R. del Pardo en los años 1614 y 1617 nos permite aseverar que después del enojoso incendio ocurrido en aquel palacio en 1604, que consumió tantos retratos preciosos de Antonio Moro y Sanchez Coello, todavía se formaron allí nuevas colecciones iconográficas, numerosas é interesantísimas, debidas principalmente á Pantoja de la Cruz y á Bartolomé Gonzalez. Las casas reales de Borgoña, Austria, Francia, Saboya, etc., figuraron casi completas en aquel palacio, hasta el año 1623, en que muchos retratos del Pardo fueron traidos á Madrid para decorar el R. Alc.—¿Qué remuneracion obtuvo un pintor que tántas y tan minuciosas obras ejecutó? Consta de un documento del Archivo de Palacio, que Bartolomé Gonzalez fué admitido en 1617 al real servicio concediéndole sólo 16 *ducados de salario al mes, con que no se le hayan de pagar las obras* (!). (Felipe IV, Casa R.—Leg. 139, carpeta núm. 178).—Los cuadros de composicion más señalados que dejó este profesor fueron los de la *Pasion de Cristo*, que ejecutó para el claustro de los Agustinos Recoletos de Madrid, y el *Nacimiento del Salvador*, que estaba en la sala *De profundis* del convento de San Francisco.—Sus retratos son notables por el buen dibujo y el prolijo trabajo empleado en todos los accesorios. No tienen el efecto de los de Moro y Sanchez Coello, pero rivalizan con ellos en la seguridad de la línea, la nobleza de las actitudes y la delicada conclusion de los adornos.

729.—*Retrato de la reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III.*

Alto 1,16. Ancho 1.—Lienzo.

Representa la edad de 24 ó 26 años; está casi de frente, dirigiendo la vista hácia su izquierda; con la mano derecha sobre la cabeza del perro Baylan (*vaillant* ?), y con un pañuelo bordado en la otra mano, naturalmente caida. Lleva saya entera de raso blanco,

bordada de oro, mangas anchas y abiertas desde el codo; las mangas de la ropa interior ajustadas, de color pajizo y recamadas de plata á listas; botonadura de rica pedrería en el peto, en las mangas y en las brafoneras; gruesa cadena, tambien de pedrería y esmalte, terciada de la cadera derecha al hombro izquierdo, dando la vuelta por detras del cuello, y prendido su cabo superior á la llamada *joya rica*, que es como un gran diamante sin facetas puesto en medio del pecho. Tiene ademas voluminosa gorguera de abanillos de puntas de Flándes, y puños de lo mismo; en la cabeza una diadema echada hácia atras, de oro y esmalte, con piedras preciosas y diez grandes perlas dispuestas en forma de radios; y le sirve de fondo un cortinaje encarnado.—Más de media figura: tamaño natural.

Colec. de Felipe III y Felipe IV. *Cargo de la guardajoyas* (Setiembre de 1621): *galería de afuera.*—Colec. de Felipe IV. R. Alc. y Pal. de Madrid. Inventario de 1637; *pieza de las bóvedas con puerta al jardin nuevo de la huerta de la Priora.*—Otro retrato igual, pero de cuerpo entero, habia en la misma Coleccion en la *pieza del cuarto bajo ántes del Despacho.*—De este retrato, al parecer, se tomó el busto de doña Margarita de Austria que publicó en sus *Reinas Católicas* el P. Florez.—Formó parte de la Colec. de Cárlos III en el Pal. del Buen Retiro, *galería del Mediodía*, cuyo inventario le describe de esta manera: *Una princesa de España con un perro grande.*

730.—*Retrato de la infanta doña Isabel Clara Eugenia.*

Alto 1,12. Ancho 0,89.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad: está un tanto vuelta hácia su derecha; tiene el brazo izquierdo sobre el respaldo de una silla de brocado claveteada de oro, y en la mano derecha un medallon con el retrato de su padre Felipe II, ya anciano. Lleva saya entera negra, floreada de plata, mangas abiertas, por las cuales saca los brazos, dejando ver el jubon interior de raso blanco recamado: en el peto y las brafoneras ricos joyeles de esmalte, piedras preciosas y perlas; en las mangas la-

zos blancos con herretes de esmalte y aljófar; peinado alto, con diadema levantada de oro y gruesas perlas, sobre fondo encarnado; voluminosa gorguera de abanillos y puños de puntas de Flándes, collar de perlas de doble sarta, y cadenilla de oro, de la cual pende el medallon. Tiene los guantes en la mano izquierda, y detrás un tapiz estirado de flores rojas sobre fondo verde, dejando ver á la derecha el campo.—Más de media figura, de tamaño natural.

Colec. de Felipe III y Felipe IV. *Cargo de la guardajoyas* (Setiembre de 1621): *galería de afuera.*—Colec. de Felipe IV. R. Alc. y Pal. de Madrid. Inventario de 1637; en la misma pieza que el anterior.—Este retrato figuraba, atribuido á Alonso Sanchez Coello, y como un simple *retrato de señora*, en la Coleccion de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *cuarto de las Infantas.*

GOYA Y LUCIENTES (D. Francisco).—*Nació en Fuendetodos* (*Aragon*) *en* 1746; *murió en Burdeos en* 1828.

Á la edad de 13 años empezó á estudiar, bajo la direccion de Luzán, en Zaragoza. Pasó luégo algunos años en Roma, y volvió á España en 1769, hecho ya pintor de más genio que ninguno de sus contemporáneos. Créese que fijó su residencia en Madrid hácia el año 1775. El célebre pintor Mengs, encargado por Cárlos III de dar nueva vida á la *Fábrica de tapices de Santa Bárbara*, le designó para que pintase los *ejemplares* de los referidos tapices, juntamente con otros artistas, y los trabajos que para este fin ejecutó desde el 1776 fijaron la atencion del pintor áulico y de la elegante sociedad de la córte. Entró en la Academia de San Fernando en 1780: creció su reputacion con los frescos que ejecutó en la Iglesia del Pilar de Zaragoza, con el lienzo de *San Bernardino de Sena* que hizo para la de San Francisco el Grande de Madrid, con sus cuadros de costumbres y sus retratos históricos; y en 1795 fué nombrado Director de dicha Corporacion, cuando ya el rey Cárlos IV le habia hecho su pintor de cámara. Admitióle á su trato particular la reina María Luisa, y á su amistad íntima la célebre Duquesa de Alba, y estas distinciones le abrieron las puertas de otras ilustres casas, para las cuales ejecutó obras que le valieron mucho y le proporcionaron vivir con holgura y hasta con esplendidez. Fernando VII, al ceñir la corona, le confirmó en su empleo de pintor de la Real cámara; pero disgustado de la vida de Madrid, obtuvo en 1822 licencia para trasladarse á Francia, y después de haber estado en París, fijó su residencia en Burdeos, donde pasó tranquilamente sus últimos dias. Sólo un año ántes de morir hizo una rápida excursion á Madrid, para obtener del rey licencia ilimitada; y entónces hizo su retrato,

existente en este Museo, el pintor de cámara D. Vicente Lopez.—Cultivó Goya diferentes ramos del arte, pero sobresalió principalmente en el género profano, pintando las escenas de la vida real que pasaron por sus ojos al disolverse la antigua nacionalidad española, bajo el bochornoso reinado de Cárlos IV, con una espontaneidad, una ironía y una viveza de expresion nunca sobrepujadas por otros pintores. Naturalista como Velazquez, fantástico como Hogarth, enérgico como Rembrandt, y delicado tambien á veces como Tiziano y Veronés, y áun como Watteau y Lancret, apareció este gran genio descollando entre los degenerados pintores de su tiempo como un gigante roble entre enfermizos arbustos, y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, puramente *realista* y destructor de toda convencional belleza. Sobresalió, por lo tanto, como pintor de retratos y como pintor de sucesos populares, y su pincel, vengador de la belleza moral, grandemente escarnecida en su tiempo, ni perdona la mueca y la caricatura para hacer odiosa y repugnante la figura del vicio,— de la lascivia,—de la codicia, —de la hipocresia,— de la ignorancia;—ni conoce lisonjas para los poderosos desprovistos de talentos y virtudes. Si la dama que le sirve de modelo es una Mesalina, si el valido á quien retrata no sostiene siquiera el paralelo con los Leicester y los Valenzuelas, no hay miedo que la dama salga de su pincel simpática á los ojos de la gente honrada, ni que el privado obtenga de su mano atractivos que le adornen. Lo deforme ó ridículo de la naturaleza humana se clavaba en la retina de Goya como una saeta: podian pasar para él inadvertidas la beldad ó la nobleza; la fealdad, física ó moral, nunca.—Por esta causa fueron poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos que se comprometió á ejecutar algunas veces. Pintó, en efecto, para la catedral de Toledo un *Prendimiento de Cristo*, en que lo ménos apreciable es la figura del Salvador; para la iglesia de San Antonio de la Florida de Madrid la cúpula y los demas frescos que la adornan, en que los milagros del Santo aparecen tan familiarmente tratados como pudiera serlo un espectáculo de volatineros ambulantes, y en que hay ángeles de ojos de fuego y cútis de camelia, pero ángeles que parecen hermosas meretrices; pintó asimismo, segun dejamos dicho, algunos frescos en las cúpulas de la iglesia del Pilar de Zaragoza; y tanto en unas como en otras obras demostró paladinamente que no era su vocacion la historia sagrada ni la piadosa leyenda. No hay nada más frio y soso que los pasajes de la *Vida de San Francisco de Borja*, que ejecutó para la catedral de Valencia, ni cosa más *inadecuada* que el carácter que dió á las *Santas Justa y Rufina*, pintadas para la sacristía de la catedral de Sevilla. En cambio, ¡qué propiedad, qué vida, qué fecundidad de recursos se advierte en sus retratos! La *Familia de Cárlos IV* existente en este Museo es una obra en que se reunen todas las grandes dotes de Velazquez y de Rembrandt.—La celebridad de Goya no procede solamente de sus finos y delicados tonos como *fresquista;* ni de sus cuadros al óleo, ejecutados con la brillantez y lozanía que pueden observarse en casi todos sus retratos; ni de sus cuadros de *género* depositarios de una gran parte del caudal de su fecundísima vena, y en casi todos los cuales se advierte estar arrojado y extendido el color, ya con una mala brocha, ya con el cuchillo, ya con la esponja, ya con la caña, y ya tambien con la misma yema del dedo, —que todos los procedimientos son buenos cuando es el verdadero genio

quien los sugiere; — lo que hace quizá más popular á Goya son sus grabados al agua fuerte. Los frailes ociosos y pedigüeños, los eclesiásticos regalones, los intrigantes, los pleitistas, las mancebas de su tiempo, cayeron bajo la acerada punta de su sátira picante y mordaz, juntamente con los más encopetados y temidos personajes de la estragada camarilla de María Luisa y de Godoy. No hay quien no tenga noticia de sus *Caprichos* y de su *Tauromaquia*, así como empiezan ya á hacerse populares tambien las interesantes series de los *Proverbios* y de los *Desastres de la guerra*, dados á luz pocos años há por la Academia de San Fernando. — Las cualidades que más recomiendan á Goya como pintor, desde que despojándose totalmente de la fria rutina de los Maellas y demás *manieristas* de su tiempo, consiguió crearse un estilo propio, son, aparte de su enérgico sentimiento de la vida real y comun, la sobriedad de las tintas y un grande acierto en la eleccion del diapason para sus cuadros: él, mejor que otro pintor alguno de los tiempos modernos, puede servir de ejemplo para demostrar en qué consiste la cualidad de *colorista*, y cómo con muy escasos colores en la paleta, puede el pintor desarrollar una gran riqueza y una esplendorosa escala de tonos. — Las obras mas notables de Goya, como fresquista, son las que ejecutó en la Iglesia del *Pilar de Zaragoza*, en *San Antonio de la Florida* de Madrid, y en el *Palacio del Almirantazgo;* como pintor de historia al óleo, las que hizo para *San Francisco el Grande* y *San Antonio Abad*, *Santa Ana de Valladolid* y la *Catedral de Valencia;* como pintor de retratos y cuadros de costumbres, las que conservan este Museo, la Academia de Nobles Artes de San Fernando, las casas de Alba, Villafranca, Santa Cruz, Fernan-Nuñez, Torrecilla, Montijo, Adanero, Salamanca, y otros aficionados particulares. La *Alameda del Duque de Osuna* contiene 22 producciones de este fecundo artista, que son otras tantas joyas; la llamada *Casa del Sordo*, quinta de recreo de nuestro pintor, orillas del Manzanares, retenía aún, poco há, 13 ó 14 cuadros suyos del mayor mérito; y el señor Duque de Montpensier en Sevilla, y el Marqués de La Romana en Palma de Mallorca, poseen asimismo, retratos aquel, y éste escenas de bandidos, dignos de todo elogio.

731.—*Retrato á caballo del rey D. Cárlos IV de Borbon.*

Alto 3,35. Ancho 2,79.—Lienzo.

Lleva el uniforme de coronel de guardias de Corps y monta un caballo pío, castaño y blanco. Fondo, paisaje con un arroyo.— Figura de tamaño natural, un tanto vuelta hácia su izquierda.

F. L.

732.—*Retrato á caballo de la reina doña María Luisa de Parma, mujer de Cárlos IV.*

Alto 3,35. Ancho 2,79.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Cabalga la augusta señora á horcajadas, segun la cos-

tumbre de su tiempo, vestida con el uniforme de coronel de guardias de Corps. Caballo castaño, con la crin trenzada; silla con gualdrapa de terciopelo verde, bordada de oro. Fondo, país quebrado; cielo anubarrado.— Figura de tamaño natural, mirando hácia su izquierda.

F. L.

733.—*Un picador de toros, á caballo.*

Alto 0,56. Ancho 0,47.—Lienzo.

Lleva traje de terciopelo granate oscuro, botin vaquero, montera negra, y la pica en la diestra: caballo castaño, al galope, mirando á la izquierda. Fondo, país sin vegetacion.

Estudio concluido de una de las figuras que entran en el cuadro de *los Toros en la Tablada*, existente en el palacio de la *Alameda* de Osuna.

734.—*Episodio de la invasion francesa en* 1808.

Alto 2,66. Ancho 3,45.—Lienzo.

(Puede verse la explicacion de esta escena parcial de la tristemente célebre jornada del 2 de Mayo de Madrid, en la *Historia del levantamiento, guerra y revolucion de España* por el Conde de Toreno, lib. II.)

Representa el cuadro la lucha trabada en la Puerta del Sol entre el paisanaje y los mamelucos de la caballería de la guardia imperial. En primer término se ve á un mameluco derribado de su caballo blanco por un paisano, que con un cuchillo le abre el vientre, miéntras otro da al caballo una estocada en el pecho. Otro paisano se abalanza, saltando, á otro jinete, cuyo caballo hocica doblando ambas rodillas, y le mete un puñal en el pecho, sujetándole el brazo armado. Otros paisanos, más allá, acometen á un grupo de mamelucos y dragones con escopetas y cuchillos. En el suelo hay cadáveres de franceses y españoles.— Figuras de tamaño natural.

Créese que ejecutó Goya este cuadro y el siguiente, su compañero, en el mismo año de la invasion francesa. El señor D. Valentin Carderera posee un precioso boceto de este lienzo.

735.—*Escenas del* 3 *de Mayo de* 1808.

Alto 2,66. Ancho 3,45.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

«No satisfechos los invasores con la sangre derramada por la noche (del 2 de Mayo), continuaron todavía en la mañana siguiente pasando por las armas á algunos de los arrestados la víspera, para cuya ejecucion destinaron el cercado de la casa del Príncipe Pío.» (Toreno, *Hist.* cit.)

Representa el cuadro un grupo de paisanos de Madrid fusilados por las tropas de Murat. La escena pasa en las afueras de la poblacion, junto á la Montaña del Príncipe Pío, que sirve de fondo al cuadro por el lado izquierdo, descollando en lontananza, á la derecha, várias casas y una iglesia. A la luz de una linterna puesta en el suelo, una fila de soldados franceses hace fuego sobre un peloton de paisanos. Uno de éstos, lleno de heroico valor, abre los brazos esperando el plomo homicida; otro cruza las manos contrito; otro se tapa los ojos; otro, lleno de coraje, se muerde los puños.—Figuras de tamaño natural.

736.—*La familia de Cárlos IV.*

Alto 2,80. Ancho 3,36.—Lienzo.

Ocupan el centro del cuadro los reyes Cárlos IV y su esposa María Luisa de Parma, teniendo ésta de la mano al niño D. Francisco de Paula Antonio, y abrazada la infanta doña María Isabel, que casó andando el tiempo con el heredero de Nápoles, D. Francisco, padre más adelante de doña María Cristina de Borbon. A la derecha de la reina madre, é izquierda del espectador,

forman grupo el infante primogénito D. Fernando, su hermano D. Cárlos María Isidro detras de él, su primera mujer doña María Antonia, hija del rey de Nápoles Fernando IV, y la anciana doña María Josefa, hermana mayor de Cárlos IV. Á la izquierda están el rey padre, su hermano el infante D. Antonio, el príncipe Luis de Parma, su mujer María Luisa con un niño de pecho en los brazos, y asomando el rostro, de perfil, entre el futuro rey de Etruria y el infante D. Antonio, la infanta doña Carlota Joaquina, que luégo casó con Juan José, infante de Portugal. Detras del primer grupo se deja ver en la penumbra el autor del cuadro, en pié, delante de su lienzo. Visten todos los personajes retratados traje de córte: la Reina y las Infantas, de blanco, con doble falda, de tisú de oro en aquella, y de plata ó seda en éstas, y con anchas cenefas de vistoso bordado sobre felpa. La reina María Luisa y la Princesa de Parma llevan ricos collares de pedrería, y todas en los peinados joyeles de brillantes y otras alhajas, á excepcion de la niña doña María Isabel, que sólo lleva graciosamente prendida una flecha de oro. Todas llevan tambien la banda de María Luisa. Viste Cárlos IV casaca, calzon y chupa, de color de pasa bordados de plata, con las bandas de Cárlos III y de la órden de Cristo de Portugal, el Toison, muchas placas con diamantes, y espadin con puño de marquesitas ó de acero. Los infantes D. Cárlos, D. Francisco y el futuro rey de Etruria, visten de colorado, y el infante primogénito, D. Fernando, de azul.—La escena recibe una luz picante de una ventana alta, que se supone abierta á la izquierda del espectador, y que iluminando de lleno las cabezas y bustos de las figuras que están en este lado, declina diagonalmente hasta los piés del grupo central, bañando el resto del cuadro por igual con una claridad

amortiguada.— Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Cuadro de la mejor época del autor.

F. L.

737.—*Retrato del rey Cárlos IV.*

Alto 2,02. Ancho 1,26.—Lienzo.

Está representado en pié, con el uniforme de coronel de guardias de Corps, calzon encarnado y media de seda blanca: el sombrero en la mano izquierda y el baston en la derecha.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

738.—*Retrato de la reina doña María Luisa.*

Alto 1,99. Ancho 1,26.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Está representada en pié, un tanto vuelta hácia su izquierda. Lleva basquiña negra de seda y corpiño color de naranja, de manga corta; mantilla de blonda, peinado que le cubre parte de la frente, y un gran lazo color de rosa en la cabeza. Tiene en la mano derecha el abanico junto al pecho, y la izquierda naturalmente caida; zapato en punta y de alto tacon, blanco y bordado de oro.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

739.—*Retrato de la infanta doña María Josefa, primera hija del rey D. Cárlos III.*

Alto 0,74. Ancho 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro núm. 736.

740.—*Retrato del infante niño D. Francisco de P. Antonio, hijo menor de Cárlos IV.*

Alto 0,74. Ancho 0,60.—Lienzo.

Estudio de medio cuerpo para el cuadro núm. 736.

741.—*Retrato del infante D. Cárlos María Isidro, hijo de Cárlos IV.*

Alto 0,74. Ancho 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro núm. 736, con algunas variantes.

742.—*Retrato del príncipe de Parma, D. Luis, yerno de Cárlos IV.*

Alto 0,74. Ancho 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro núm. 736.

743.—*Retrato del infante D. Antonio, hermano de Cárlos IV, presidente que fué de la Junta de Gobierno el año* 1808.

Alto 0,74. Ancho 0,60.—Lienzo.

Estudio en busto para el cuadro núm. 736.

HERRERA (Francisco de), llamado Herrera el Mozo. —*Nació en Sevilla el año* 1622; *murió en Madrid en* 1685.

Bajo la direccion de su padre, Herrera el Viejo, muy pronto dió señales de haber nacido pintor; pero huyó de su casa cuando más podia aprovechar, y se fué á Roma, y allí, en vez de estudiar el antiguo y las obras de los grandes maestros, cuidó sólo de adquirir un colorido deslumbrador, sin precaverse contra las influencias de los *manieristas*, que le dominaron por completo, y de proporcionarse conocimientos en la arquitectura y perspectiva para poder trazar y pintar al fresco; agregando á este estudio, como por via de pasatiempo, el ejecutar con gracia y desenfado bodegones y peces: género inferior en que sobresalió y que le valió entre los italianos el nombre de *lo spagnuolo degli pesci*. Sabedor de la muerte de su padre, restituyóse á Sevilla, donde su carácter presuntuoso y altanero no le permitió aceptar el cargo de segundo Presidente de la Academia pública creada para el estudio de las bellas artes en 1660, estimándose desdorado por haberle sido preferido, como Director ó Presidente primero, Bartolomé Estéban Murillo. Dejó pues allí un par de obras regulares, á saber, el cuadro del Sagrario de la catedral y el *San Francisco* de su misma capilla, y se estableció en la córte, donde á poco tiempo de llegar ejecutó el cuadro de este Museo, núm. 744, para el retablo mayor de los Carmelitas Descalzos, que le granjeó tanta fama como enemigos en la profesion, por haber dicho con jactancia que se de-

bia haber colocado aquel lienzo con clarines y timbales. Pintó luégo al fresco la bóveda del coro de San Felipe el Real, lo que aumentó su reputacion, y le valió el ser recomendado á Felipe IV por D. Sebastian de Herrera Barnuevo para pintar la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, con medallas y adornos en las pechinas, y las paredes del presbiterio, que más adelante varió Giordano de órden de Cárlos II. Demostróle el Rey su agrado por esta obra, nombrándole su pintor, título que dió gran pábulo á su vanidad. El Almirante de Castilla, Enriquez de Cabrera, colocó un lienzo de su mano en el salon que en su palacio de Recoletos tenía destinado á obras de los mejores pintores españoles; la reina gobernadora doña Mariana de Austria y el rey Cárlos II le agraciaron de nuevo, en 1677 y 1681, nombrándole maestro mayor de las obras del Alcázar de Madrid y casas reales del Pardo y Campo y su contorno, y guarda principal del Sitio y Casa Real del Buen Retiro, y dándole la llave de la Furriera; y estos mismos estímulos contribuyeron á que diese de mano á los pinceles. Trazó como arquitecto, en Zaragoza, los planos del templo de la Vírgen del Pilar, ejecutados con más presteza que acierto. Su carácter satírico y mordaz pudo causarle muy graves disgustos. Resentido en una ocasion de que un personaje de la córte, que le habia encargado le eligiese cuadros en una almoneda, no comprase los que él habia escogido, y prefiriese otros peores, pintó en un lienzo un jardin lleno de hermosas flores y en medio un mono deleitándose en contemplar una alcachofa borriquera; y dirigíase á presentárselo al mismo que le habia dado el encargo, cuando un amigo suyo, con quien topó en el camino, se lo arrebató y lo hizo pedazos. Murió sin haber llegado á ser pintor de Cámara, y fué enterrado en la parroquia de San Pedro.—Su mérito en la pintura no pasó de un agraciado colorido, en algo semejante al de Antolinez en las partes luminosas, y de cierto fuego en las composiciones.

744.—*Triunfo de San Hermenegildo.*

Alto 3,28. Ancho 2,29.—Lienzo.

Reducido el príncipe Hermenegildo á estrecha prision por haber abjurado del arrianismo y levantado en armas contra su padre Leovigildo várias ciudades de Andalucía, le condenaron á ser decapitado en la torre misma de la muralla de Sevilla donde tenía su cárcel. Rechazó con entereza las exhortaciones que se le hicieron, por medio de un obispo arriano, para que volviese á la fe en que hasta entónces habia vivido la familia real visigoda; y exasperado el padre, hizo ejecutar la sentencia en la noche del 13 al 14 de Abril del año 584.

Sube el Santo mártir al cielo levantando en alto la cruz, á la cual debe su gloria. Su tunicela azul y su clá-

mide roja flotan como agitadas por una fuerte brisa, que desparrama tambien su larga cabellera. Rodéanle ángeles niños y mancebos, unos tañendo melodiosos instrumentos, otros ostentando emblemas de su martirio, como las cadenas y el hacha; otros trayéndole desde lo alto la palma y la corona. Al pié se revuelven desesperados, y como precipitados al abismo, un guerrero armado y un obispo con un cáliz en la mano, en los cuales sin duda quiso representar el pintor al rey Leovigildo y al obispo arriano Pascasio, que penetró de noche en el calabozo del príncipe para inducirle á recibir la comunion segun su secta.—Figuras de cuerpo entero y tamaño mayor que el natural.

Fué pintado este lienzo para el retablo mayor de los Carmelitas Descalzos de Madrid. Cean Bermudez lo vió colocado en la escalera principal del convento. No sabemos en qué año lo adquirió Fernando VII.

IRIARTE (Ignacio).—*Nació en la villa de Azcoitia, provincia de Guipúzcoa, el año* 1620; *murió en* 1685, *no se sabe dónde.* (Escuela sevillana.)

Á los 22 años de edad se trasladó de su país natal á Sevilla con algunos principios de pintura, y entró en la escuela de Herrera el Viejo, de quien tomó mucho gusto y manejo en el colorido; mas habiendo adelantado poco en el dibujo de la figura, se dedicó á hacer países, género en que sobresalió tanto, que decia de él Murillo que no podia ménos de pintar los países por inspiracion divina segun lo bien que los ejecutaba. Se casó dos veces, una en Aracena y otra en Sevilla, pero siempre tuvo en esta ciudad su residencia, y siendo uno de los principales profesores que en ella fundaron la Academia en 1660, fué nombrado primer Secretario de esta Corporacion. Reeligiéronle para el mismo cargo en 1667 y 1669, y desde este último año no vuelve á aparecer su nombre en las actas de aquella corporacion, lo que hace sospechar que trasladára su residencia á otra parte.—Stirling conjetura que pudiese contribuir á que se ausentára de Sevilla su desavenencia con su amigo Murillo. Cuéntase, en efecto, que la estrecha amistad que ambos tuvieron se rompió de resultas de haber ejecutado Murillo por sí mismo los paisajes de unos cuadros que le encargaron sobre la historia de David, cansado de la obstinacion con que Iriarte pretendia que pintase las figuras ántes de hacer él los fondos.—Ha sido comparado este pintor con Claudio de Lorena y con Salvator Rosa. Parécenos indudable que trató de imitar al primero, y

que observó, como él, las reglas de lo que antiguamente se llamaba *paisaje histórico*, derivadas de la escuela del célebre Gaspar Dughet.

745.—*País.*

Alto 1,44. Ancho 1,07.—Lienzo.

Terreno montuoso, con árboles á derecha é izquierda, y en la llanura del centro un lago.

746.—*País.*

Alto 1,39. Ancho 0,99.—Lienzo.

Hay en él una torre sobre un peñasco, y un lago.

747.—*País.*

Alto 1,12. Ancho 1,98.—Lienzo.

Un árbol tronchado al borde de un torrente, y varios cazadores.

748.—*País.*

Alto 0,97. Ancho 1,01.—Lienzo.

En un ribazo, orilla de un rio, descuellan grandiosas ruinas de una construccion romana, y varios árboles sin hojas.

JOANES (Vicente), ó Vicente Juan Macip, llamado comunmente Juan de Juanes.—*Créese que nació en la villa de Fuente la Higuera el año* 1523; *falleció en Bocairente en* 1579.

Por una curiosa noticia del P. M. Fr. Agustin de Arques Jover, provincial de los Mercenarios Calzados de Valencia, que insertó el diligente Cean Bermudez en la *Coleccion litográfica de cuadros del Rey de España*, etc., tomo I, texto del cuadro XXIII, sabemos que este gran pintor valenciano tuvo la debilidad de dejar el verdadero nombre de su familia, Macip, que aunque distinguido, le parecia que sonaba á empleo bajo (macero), haciendo apellido de su segundo nombre, Juan, y aplicándolo á todos sus hijos, latinizado y convertido en *Joannes*. No contento con esto, se apropió el escudo de armas de la noble familia de Juan, como se ve en la tabla que pintó del *entierro de San Estéban*, cuadro núm. 755 de este Museo. Respecto de su patria, es-

cuela y muerte, nada dicen con acierto sus biógrafos anteriores á Cean. A las infatigables indagaciones de éste debemos el saber que nació el año 1523 ó 1524, y que no pudo ser, como se suponia, discípulo de Rafael Sanzio de Urbino, que habia fallecido tres ó cuatro años ántes de que Vicente Macip viese la luz. La nobleza de los caractéres de sus figuras, la correccion de su dibujo y otras cualidades del estilo de Joanes, no consienten duda alguna de que estudió en Italia y de que siguió la escuela de Rafael. Su deseo de imitar á este gran maestro aparece visible en la *Sacra Familia* que conserva en su sacristía la catedral de Valencia, y en el cuadro de este Museo, núm. 765, del *Salvador con la cruz á cuestas.* No consta que Joanes empleára jamas sus pinceles en asuntos profanos, y hasta es tradicion que, émulo en sus prácticas piadosas de Luis de Vargas y del célebre Fra Angelico de Fiesole, nunca emprendia obra alguna que hubiera de tener culto en el templo sin prepararse ántes con la sagrada comunion. La pintura era para él un ejercicio solemne, y su estudio un verdadero oratorio, donde menudeaban los rezos y los ayunos. No faltó jamas á este artista escrupuloso y timorato la proteccion de la Iglesia : el arzobispo de Valencia, Santo Tomas de Villanueva, le encargó un juego de cartones sobre la *vida de la Vírgen* para unos tapices que mandó tejer en Flándes ; llenó de cuadros las iglesias de los Jesuitas, de San Nicolas, de Santa Cruz, del Cármen Calzado, de San Estéban, Santo Domingo, los Mínimos, San Agustin, San Francisco, la Corona, el Temple, San Andres, San Bartolomé y San Miguel de los Reyes ; pintó muchos, además, para la catedral de Segorbe, la Cartuja de Valdecristo, la parroquia de Fuente la Higuera, los Dominicos de Castellon de la Plana y la parroquia de Bocairente. Sus mejores obras son, sin disputa, la *Inmaculada* de la iglesia de los Jesuitas, que se supone inspirada por una revelacion que tuvo el P. Martin Alberto, confesor del pintor; la *Asuncion*, que pintó para los Agustinos, y que hoy se conserva en el Museo provincial de Valencia ; el *Bautismo de Cristo* y la *Conversion de San Pablo* de la catedral, tan justamente celebrada de Ponz ; la famosa *Cena* de la iglesia de San Nicolas y la serie de cuadros de la *Predicacion y martirio de San Estêban*, que posee este Museo. Entre los mejores retratos de Joanes pueden citarse el del ilustre valenciano D. Luis de Castelví, señor de la baronía de Carlet y Benimodol; el de Santo Tomas de Villanueva y el del beato Juan de Ribera. El primero existe en este Museo ; los dos últimos en la catedral de Valencia.— Dejó sin concluir las pinturas del retablo mayor de la parroquia de Bocairente, sorprendiéndole la muerte en esta obra. Otorgó su testamento en dicha villa, en 20 de Diciembre de 1579, y consta de su publicacion que falleció al dia siguiente. Estuvo su cadáver depositado en aquella iglesia, hasta que, en cumplimiento de su última voluntad, fué trasladado á la parroquia de Santa Cruz de Valencia el año 1581.—El estilo de este gran pintor es majestuoso y noble, especialmente en sus imágenes del Salvador, que con razon prefiere Stirling á las del mismo Leonardo de Vinci. En sus retratos se acercó mucho á Rafael, y quizá superó al Bronzino. De todas maneras, su arte es enteramente italiano, y no habiendo seguido sus máximas ninguno de sus discípulos, dado que los tuviera, no puede en rigor hacérsele cabeza ó jefe de escuela.

749.—*San Estéban en la sinagoga.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

Ordenado ya de diácono, «Estéban, lleno de fe y de fortaleza (dice la *Sagrada Esritura*, *Act. Ap.*, VI), hacia prodigios y maravillas grandes en el pueblo. Levantáronse, pues, algunos de la sinagoga que se llama de los Libertinos, y de los Cireneos, y de los Alejandrinos, y de los que eran de Cilicia y Asia, disputando con Estéban, y no podian resistir á la sabiduría y al espíritu con que hablaba. Entónces sobornaron á hombres que dijesen haberle oido decir palabras blasfemas contra Moisés y contra Dios. Y así conmovieron á la plebe, y á los ancianos y á los escribas; y concurriendo, le arrebataron y le llevaron al Concilio», etc.—La disputa, pues, de San Estéban con los de la sinagoga es lo que figura la presente tabla.

En un suntuoso recinto de arquitectura del Renacimiento, de mármoles y jaspes, decorado con estatuas y bajo-relieves, y con vista, por medio de un arco, á dilatada campiña con caudaloso rio, ágrias montañas, poblacion á su falda y un obelisco junto á la ribera, discute el jóven y celoso diácono de la primitiva Iglesia cristiana con varios doctores de la antigua Ley, que en sus semblantes y ademanes denotan los distintos afectos de que se hallan poseidos. Ocupa San Estéban, á la izquierda, un asiento, que parece próximo á abandonar en el fervor de la discusion. Entre sus oyentes, un anciano barbudo y respetable, apoyando la cabeza en la mano izquierda, le escucha atento y pensativo; otro, todo afeitado, con expresion de enojo y puesto en pié, le señala un pasaje del libro de la Ley; otros conciertan entre sí, en apartes más ó ménos disimulados, ya el modo de rebatirle, ya el medio de perderle. Algun arrebatado é impaciente fariseo prorumpe en anatemas y amenazas

desde el fondo de la sinagoga al oir las palabras que salen de sus labios; y algunos tambien aparecen pasivos é indiferentes. El traje del santo diácono se compone, con evidente impropiedad, de alba y dalmática, y los de los fariseos y doctores judíos varian tambien á capricho, ostentando éste el capirote italiano de la edad media, aquél el turbante oriental del siglo del autor; quién el paludamento romano, quién el indumento talar levantino.— Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

Este cuadro, y los siguientes que con él forman serie, fueron ejecutados por Juanes para el retablo mayor de la parroquia de San Estéban de Valencia, y el rey Cárlos IV, en el año 1801, los compró á dicha iglesia para su palacio.

C. L.—F. L.

750.—*San Estéban acusado de blasfemo en el Concilio.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

«Entónces, fijando en él los ojos todos los del Concilio, vieron su rostro como el rostro de un ángel.»— Escucharon luégo su razonamiento sobre la historia del pueblo de Dios, y al terminar increpando á los judíos por su pertinacia y ceguedad, formulando luégo, lleno del espíritu divino, las palabras: *Ahora estoy viendo los cielos abiertos y al Hijo del hombre sentado á la diestra de Dios*, clamaron el príncipe de los sacerdotes y todos los doctores de la Ley con gran gritería, tapáronse los oidos, y despues todos á una arremetieron contra él.

Pasa la escena en el salon del Concilio, adornado con toda la riqueza de la arquitectura del Renacimiento, con columnas jónicas, estatuas y bajo-relieves del gusto del Buonarotti. La figura principal es la del santo diácono, que está en pié en primer término, vestido con alba y dalmática de brocado, teniendo en la mano izquierda el libro abierto de los Evangelios, y señalando con la

derecha á la aparicion del Hijo de Dios, que ve en el cielo. Contrastan con la noble serenidad del santo levita, la indignacion y el escándalo que se pintan en los rostros de los judíos que le escuchan : el príncipe de los sacerdotes, y otros tres á imitacion suya, se tapan los oidos, entre consternados y desdeñosos; otros, más arrebatados é iracundos, se abalanzan á él con las manos levantadas para maltratarle. Los trajes del príncipe de los sacerdotes y de los demas personajes del Concilio son entre venecianos y orientales.—Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

La procedencia de este cuadro puede verse en la nota que sigue á la descripcion del anterior.

C. L.—F. L.

751.—*San Estéban conducido al martirio.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

Representa el cuadro al proto-mártir cuando los judíos, confundidos por el sólido discurso que acababa de pronunciar en el Concilio, le arrebatan fuera de la ciudad para apedrearle como blasfemo.

Entre la grita y el tumulto de la canalla enfurecida, que le arrastra al lugar de su suplicio, el santo diácono levanta los ojos y el corazon al cielo, y juntas las manos, ofrece su vida en sacrificio, como primicias de los torrentes de sangre que más adelante habrán de derramar millones de mártires. El populacho le conduce apresuradamente, como ardiendo en deseos de saciar en él su rabia, y miéntras uno le tira de la ropa para que acelere el paso, volviendo á él la cara con gesto iracundo, dos le empujan hácia adelante con brutales sacudidas, y otros descargan sobre su cabeza y espaldas violentas puñadas. Fondo, la muralla de la ciudad y campo de dilatado horizonte, con enriscadas montañas, poblacion,

un castillo, una pirámide, y un puente por el cual transitan algunas personas.— Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

Acerca de la procedencia de este cuadro, véase la nota al núm. 749.

C. L.—F. L.

752.—*Martirio de San Estéban.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

«Sacando á Estéban fuera de la ciudad, le apedreaban, y los testigos dejaron sus vestidos á los piés de un jóven que se llamaba Saulo. Y apedreaban á Estéban, que invocaba, y decia: «Señor Jesus, recibe mi espíritu.» Puesto, empero, de rodillas, dió una gran voz, diciendo: «Señor, no les imputes este pecado.» (*Act. Apost.*, VII-56.)

El autor ha seguido fielmente la historia en este cuadro, figurando al proto-mártir arrodillado, herido, levantando al cielo las manos, y orando por sus enemigos, como su divino Maestro; y á los perseguidores apedreándole con furor y encarnizamiento. Saulo aparece tambien en lejano término, sentado, guardando las capas de los judíos. Hase advertido, con razon, ántes de ahora, que Juanes quiso sin duda anticipar en la figura de Saulo la idea de que, poco después, el celoso partidario de la sinagoga se convertiria en apóstol de las gentes, porque el rostro meditabundo y agradable que le ha dado, y su ademan, más bien indican imparcialidad y admiracion que ceguedad y fanatismo. Fondo, campiña quebrada y montuosa, con la ciudad murada en lontananza.— Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

De la misma procedencia que señala la nota al cuadro núm. 749.

C. L.—F. L.

753.—*Entierro de San Estéban.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

En el cap. VII, vers. 2 de los *Hechos de los Apóstoles*, refiere San Lúcas sumariamente el entierro de San Estéban, diciendo: «Cuidaron de sepultarle varones timoratos, é hicieron gran duelo sobre él.»

Entre cuatro, pues, de estos varones, sosteniendo el cadáver del Santo, uno por debajo de los brazos, otro por los piés, y sustentando otro su venerada cabeza, y otro su brazo izquierdo, le depositan con profunda tristeza y delicado esmero en un sarcófago de sencilla y elegante forma antigua. Otros cuatro compasivos cristianos presencian este religioso acto, demostrando en su gesto y ademanes la honda pena que los agobia; y entre éstos uno se da á conocer, por su traje y colocacion en la escena, como retrato del autor. Fondo, país quebrado y montañoso con construcciones y obeliscos.—Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural. En el ángulo bajo de la izquierda hay un blason, que es un escudo pequeño con un águila negra en campo de oro.

Véase, respecto de su procedencia, la nota ilustrativa al núm. 749. En cuanto al blason que se ve en la parte baja de esta tabla, debemos advertir que fué una candorosa superchería imaginada por el pintor para acreditar su supuesto apellido de *Juan*, condenando al olvido el verdadero de *Macip*. Es, en efecto, el escudo propio de la nobilísima familia á que el gran artista tenía la debilidad de querer pertenecer, con mengua de la distinguida familia á que realmente pertenecia; y lo empleó como firma de su obra.

C. L.—F. L.

754.—*Retrato de D. Luis de Castelví, señor de Carlete, magnate valenciano del tiempo de Cárlos V.*

Alto 1,25. Ancho 0,87.—Tabla.

Personaje de noble y hermoso aspecto y de esbelto talle, de unos 33 años de edad, color algo cetrino, barba castaña suave y bien aliñada, y cabello corto. Está

mirando hácia la izquierda del espectador. Tiene ropilla de terciopelo negro de mangas pendientes, con botonadura de pedrería; jubon interior y gregüesco de seda color de aceituna con pequeños acuchillados y pespuntes de oro; cuellecito vuelto con los cordoncillos sueltos y puños de encaje; la venera de Santiago en un joyel de esmalte pendiente al pecho, cinto negro con rico broche cincelado, ceñida la daga, asomando su puño de oro por el costado derecho, y en el cinto la mano izquierda con el guante puesto y teniendo en ella el guante de la otra mano. Levanta la diestra mostrando un librito con la tapa cubierta de labores; accidente que acaso tiene su significacion. Lleva en la cabeza una gorrita negra, torcida hácia la derecha, con pequeña pluma, negra tambien, sujeta con un camafeo. Fondo, cortina carmesí floreada.—Figura hasta las rodillas, de tamaño natural.

F. L.

755.—*La última cena del Señor.*

Alto 1,27. Ancho 1,91.—Tabla.

Fijó el piadoso pintor la escena en el Cenáculo, que adornó con columnas, recuadros resaltados, frisos y cornisas de sencilla y majestuosa arquitectura, con cortinas en los lados y con un arco en el centro, por el cual se divisa á lo léjos un bello y pintoresco paisaje. Sentado Jesus á la mesa, en medio de los doce Apóstoles, vestido con túnica violada, con otra blanca interior y con manto encarnado, les manifiesta en la mano derecha levantada la forma esférica del pan sin levadura, y les dice: *Éste es mi cuerpo, que será entregado por vosotros.* San Pedro, como Príncipe y cabeza de la Iglesia, está sentado al lado derecho é inmediato al divino Maestro. Tiene cruzados al pecho los brazos y las manos, sin

apartar la vista de la Hostia consagrada. Su hermano San Andres sigue detras, en pié, con las manos juntas, devoto y admirado del incomprensible misterio. Delante de él está sentado Santiago el Mayor, con el brazo izquierdo extendido sobre la mesa, manifestando su vigor, porque es tambien hijo del Trueno, y su firmeza como hombre aparejado para beber el cáliz. Un tanto separados, aparecen en pié San Bartolomé, que levanta la mano derecha en señal de admiracion, y San Mateo, el Publicano, con las dos manos abiertas y como en espectacion. San Júdas Tadeo, el último del lado derecho, arrebatado de vehemente entusiasmo, se postra en primer término, visto por la espalda, apoyados ambos brazos sobre la mesa y con las manos juntas, reconociendo su indignidad. San Juan Evangelista, el discípulo amado, es el más próximo al Salvador, al lado izquierdo. No parece sino que pocos momentos ántes ha estado recostado sobre el pecho de Jesus. Sigue sentado Santiago el Menor, ó Jacobo Alfeo, que enseña con ambas manos al Dídymo Santo Tomas lo que Jesucristo les muestra; y Santo Tomás adora el misterio, lleno de veneracion. Asoman, levantados en pié, San Simon Zelotes, el Cananeo, y San Felipe de Bethsaida, jóven, que se quedan extáticos al oir lo que el Señor pronuncia. No así Júdas Iscariote, el traidor, que sentado en primer término, con el puño de la mano izquierda cerrado sobre la mesa, oculta con la derecha la bolsa de ladron, en que ya tenía el precio de la sangre del Justo, y mira al Maestro con enojo y como deseando huir de su presencia. Por debajo de la mesa se ven los piés descalzos del Redentor y de los Apóstoles, descansando sobre el pavimento lithostrato de losas de varios colores. En el suelo, en primer término, hay un elegante jarro con una fuente grande y honda, de metal

Tenemos entendido que esta Cena fué pintada por Joanes para la *predella* ó zócalo del retablo mayor de la parroquia de San Estéban de Valencia, juntamente con otras dos tablas menores en que se figuraban escenas de la Pasion.

C. L.—F. L.

756.—*La Visitacion.*

Diámetro 0,60.—Tabla.

(Véase el pasaje bíblico en el núm. 368.)

Recibe María en la morada de Zacarías los homenajes de su prima Santa Isabel; los esposos de ambas están abrazándose, y un criado quita el aparejo al jumentillo en que la Vírgen ha hecho su viaje á la ciudad sacerdotal de la tribu de Judá.

757.—*Martirio de Santa Ines.*

Diámetro 0,58.—Tabla.

Condenada la doncella á ser quemada viva como hechicera, maga y sacrílega, fué puesta en la hoguera, y el fuego la respetó reverente, dividiéndose las llamas y dejándola intacta en medio del brasero. El teniente del prefecto Sinfronio, negándose éste á tomar parte en la muerte de la hermosa cristiana que le habia resucitado su hijo Procopio, la condenó á que la degollase el verdugo sobre la misma hoguera milagrosamente extinguida, y se efectuó esta sentencia el dia 21 de Enero del año 304.—Represéntase á Santa Ines con el cordero blanco, por referir San Ambrosio que con este emblema se aparecia la Santa á sus piadosos padres, despues de muerta, en el coro de Vírgenes que guardaban su sepulcro, llevando blancas vestiduras y bañada de luz celestial. En el lugar donde fué enterrada erigió Constantino la famosa basílica de su advocacion, y en ella se bendicen todos los años dos corderos vivos, de cuya lana se teje el *palio* que los Papas envian á los Arzobispos.

Se ve á la Santa arrodillada, entre los tizones de una

hoguera extinguida, abrazada á su corderillo, y recibiendo con resignacion la muerte de mano del verdugo, que la tiene asida por el cabello. A la derecha hay hombres y mujeres que presencian horrorizados el suplicio, y á la izquierda está el lugarteniente del Prefecto, sentado en su silla. Dos ángeles bajan del cielo trayendo la corona y la palma del martirio á la heroica doncella.

F. L.

758.—*La Coronacion de la Vírgen.*

Alto 0,22. Ancho 0,19.—Tabla ovalada.

La Vírgen, sentada en su trono celestial, recibe la corona de manos del Padre Eterno y de Jesucristo, que están á sus lados. El Espíritu Santo encima, en figura de paloma, extiende sus alas en medio de un espacio de oro circundado de nubes, entre las cuales aparecen los Evangelistas. Debajo del trono y á los lados se extienden ordenadamente las diversas jerarquías de los bienaventurados: los patriarcas, los doctores, los mártires, los monjes, etc.

759.—*Ecce Homo.*

Alto 0,83. Ancho 0,62.—Tabla.

Está Jesus de frente, con la cabeza un tanto inclinada hácia el hombro derecho, mirando al espectador con expresion melancólica. Tiene las manos cruzadas al pecho y atadas con un cordel; la caña en la mano derecha, y la púrpura anudada al hombro. Las púas de la corona de espinas penetran en su sagrada frente, de la cual caen gotas de sangre, que bajan hasta su mismo cuello. El nimbo que rodea la cabeza del Salvador está formado de pequeños rayos de oro sobre fondo casi negro. Un paño blanco cubre la parte inferior del divino cuerpo.—Media figura de tamaño natural.

F. L.

760.—*El Salvador del mundo.*

Alto 0,73. Ancho 0,49.—Tabla.

Jesucristo, vestido de túnica violada, sobre otra interior blanca, con manto encarnado, que cruzando por debajo del brazo derecho cae sobre el izquierdo, sostiene el cáliz por el pié con la mano de este mismo lado, y con la otra presenta la Hostia, con indefinible majestad. Su abundante cabellera baja hasta sus hombros sin ocultar su contorno, una barba suave y rizosa embellece su varonil semblante, y corona su cabeza un nimbo contorneado con delicados perfiles, y rayos de vivo carmin en forma de cruz, que parecen añadidos por otra mano.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural. Fondo de oro.

Centro de un tríptico.

C. L.—F. L.

761.—*Melchisedec, rey de Salem.*

Alto 0,80. Ancho 0,35.—Tabla.

Portezuela de un tríptico.

F. L.

762.—*El Sumo Sacerdote Aaron.*

Alto 0,80. Ancho 0,35.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

Portezuela de un tríptico.

F. L.

763.—*El Salvador con la cruz á cuestas.*

Alto 0,93. Ancho 0,80.—Tabla.

Camina Jesus hácia el Gólgota entre una turba de sayones, en la cual descuella un jinete. Á la derecha están la Vírgen y la Magdalena, entregadas á su dolor y acompañadas por San Juan.

764.—*Jesucristo mostrando la Sagrada Eucaristía.*

Alto 0,65. Ancho 0,51.—Tabla.

Tiene el Salvador la Hostia en la mano derecha, y en la izquierda el cáliz; túnica cenicienta abotonada al pecho, y manto encarnado; nimbo crucífero, labrado en el fondo de oro del cuadro, con los rayos de carmin. Ménos de media figura, de tamaño natural.

Composicion muy semejante á la del núm. 760, y á la de otras muchas imágenes en que representó Joanes al Salvador con la Hostia y el cáliz. En el Museo de Valencia se conservan dos, y en una de ellas, por lo ménos, el cáliz que tiene Cristo en la mano izquierda es el mismo *santo cáliz* que custodia como su principal tesoro la catedral, y que una piadosa tradicion supone haber estado en las sagradas manos del Redentor del mundo en la última Cena. Otra imágen semejante posee la mencionada catedral de Valencia. El *santo cáliz*, tan famoso en la coronilla de Aragon, procede del monasterio de San Juan de la Peña: es de ágata, y su montura de forma bizantina, con piedras preciosas. Este sagrado objeto es el que se figura en el presente cuadro.

765.—*El Descendimiento.*

Alto 1,08. Ancho 0,98.—Tabla.

El sagrado cadáver de Cristo está sostenido al pié de la cruz por Nicodemus, y llorado por la Vírgen, San Juan y las Marías. San Juan, á su vez, sostiene á la santa Madre, próxima á desfallecer de dolor.

766.—*La Oracion del Huerto.*

Alto 1,09. Ancho 0,98.—Tabla.

Un ángel presenta á Cristo el cáliz y la cruz, símbolos de su pasion y muerte, miéntras duermen, desviados del Redentor, los apóstoles Pedro, Juan y Jacobo. Divísase á lo léjos el grupo de los que vienen, guiados por Júdas, á prender á Jesus.

LEONARDO (José).—*Nació en Calatayud en* 1616; *murió en Zaragoza en* 1656. (Escuela de Madrid.)

Aunque Cean Bermudez dice que fué discípulo de Pedro de las Cuevas, no

podemos asentir á este dato, porque Jusepe Martinez, que le conoció y trató, asegura categóricamente que fué uno de los dos mejores discípulos que sacó Eugenio Caxés. Estudiando constantemente las obras de los grandes maestros del arte en Madrid y otros puntos, adquirió notable frescura de color, bastante correccion en el dibujo, y gracia para componer y concertar los grupos de sus composiciones históricas. Sus cuadros, aunque no brillantes, son luminosos y abundan en tonos perlinos, que los hacen muy agradables. Trató la historia sagrada y la profana, de lo cual dan honroso testimonio las obras que de su pincel conservan este Museo del Prado, la Academia de San Fernando y el Museo Nacional. Consta de unos documentos que existen en el Archivo de Palacio (Felipe IV, Pardo, Leg. 2.º) que José Leonardo fué uno de los artistas que contribuyeron á decorar con sus obras el R. Alcázar restaurado por Felipe IV. Él y Félix Castello se encargaron de pintar los techos del Sagrario de la R. Capilla: pintó Castello la bóveda de la primera pieza, y Leonardo la de la segunda; y fueron ambas tasadas por Alonso Cano y Luis Fernandez, aquella en 17.000 reales y ésta en 13.500. Firmaron el asiento de la obra en 1641, y no recibieron el finiquito hasta el 1654! Debió agradar la obra de Leonardo, porque otro documento del mismo Archivo nos le descubre ejecutando despues la pintura del Relicario debajo de la capilla R. (Pardo y agregados, Leg. 4.º). Pero no pudo terminar la nueva obra, porque en 3 de Marzo de 1648, vemos expedir á favor del pintor de S. M., Ángelo Nardi, una libranza de 6.800 maravedises á cuenta de lo que montase, segun tasacion, la pintura que estaba acabando y que *dexo Jusepe Leonardo comenzada en el relicario debaxo de la capilla real en este real Alcázar*. Cuando estaba en lo mejor de su carrera le precipitó en una imprevista demencia una bebida que su desgracia ó la envidia le hizo tomar, y en tan miserable estado arrastró la existencia algunos años en la ciudad de Zaragoza, hasta el de 1656, en que falleció, de 40 de edad. «Su condicion, dice Jusepe Martinez, fué dulce como su pintura, y sus amigos y conocidos quedamos con mucho dolor de perder un ingenio tan soberano.» Igual tributo le consagra Diaz del Valle.

767.—*El marqués Ambrosio Spínola recibiendo las llaves de la plaza de Breda.*

Alto 3,07. Ancho 3,81.—Lienzo.

Habíase presentado Spínola, general del ejército español, delante de Breda, bien pertrechado para invadirla el dia 5 de Setiembre de 1625; pero Mauricio, general de las tropas holandesas, que conocia su importancia, logró entretenerle algunos meses, hasta que Justino de Nassau, su gobernador, apretado por todas partes, se vió precisado á entregarla el 5 de Julio de 1626. Fueron grandes las fiestas con que se solemnizó en Flándes

y en España tan gloriosa conquista, sobre todo porque Breda habia servido de asilo á los rebeldes de la primera coalicion contra España, y porque Mauricio la poseia como suya propia á título hereditario.

Dividida la composicion en dos partes, ocupan la derecha del cuadro, á la izquierda del espectador, ocho figuras. El Marqués de Spínola, armado con coraza de bruñido acero, con banda roja terciada encima, montado en un brioso caballo blanco, con la cabeza descubierta y el baston de mando en la mano de la rienda, está representado en actitud de alargar la diestra para recibir las llaves que le presenta, arrodillado, el gobernador holandes. Tiene Justino de Nassau su sombrero de plumas en el suelo, y viste una rica armadura con ancha y larga banda anaranjada con flecos de oro, rica valona y puños de encaje. Entre estas dos figuras hay otras dos en pié, una que parece hablar con Justino, señalándole con el dedo el ademan que hace Spínola para que le dé las llaves, y otra que levanta la cabeza para mirar al general vencedor. Detras está el palafrenero que tiene de la brida el caballo castaño del Gobernador. A la derecha del Marqués de Spínola se ve al de Leganés, tambien armado y con banda, y montado en un caballo perla, con el sombrero en la mano. Delante de él y en primer término hay una airosa figura de perfil y en pié de otro general español, ataviado con coraza y banda sobre coleto y gregüesco acuchillado, y acompañado de su paje. Por detras de estas ocho figuras principales, entre las cuales son retratos las de los dos Marqueses de Spínola y Leganés, asoman otras muchas de soldados con capacetes, picas, alabardas y banderas del ejército español.—La segunda parte de la composicion, al lado opuesto del cuadro, representa la evacuacion de la plaza por los holandeses, en un dilatado campo, donde se registra con toda exac-

titud y claridad la posicion de Breda entre pantanos y áridas colinas, con sus murallas, puente, templos, palacios y otros edificios, y la posicion que ocupaban en aquel momento nuestros tercios y compañías, y nuestra artillería de cañones y falconetes. Sobre un ribazo que domina la llanura, en segundo término, hay dos soldados españoles, uno de pié y otro sentado, que están mirando el desfile y salida de los holandeses.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural en el primer término.

Pintó Leonardo este cuadro para el rey Felipe IV, y estuvo constantemente colocado en el Pal. del Buen Retiro, *salon de los Reyes.*

C. L.—F. L.

768.—*Toma de Acqui por el Duque de Feria.*

Alto 3,04. Ancho 3,60.—Lienzo.

Episodio de la famosa guerra de los Treinta años. Desvanecida toda esperanza de concierto en la cuestion de la Valtelina, volvió la Francia, en 1626, á emprender sus hostilidades contra España en Italia. El Duque de Saboya, tambien enemigo de la casa de Austria, redujo á nuestros aliados los genoveses á la sola capital de su república y á la plaza de Savona. Sólo en España fundaban éstos la esperanza de que su patria pudiera salvarse; y no se equivocaron. Al mismo tiempo que el Marqués de Santa Cruz se presentaba con imponente escuadra delante de Génova, y obligaba á los franceses á retirarse, el Duque de Feria, gobernador de Milan, acudia por tierra con 25.000 hombres y 14 piezas de batir, acometia el Monferrato, y tomaba la plaza de Acqui y otras plazas más, poco ántes ocupadas por los franceses.

El bravo Duque de Feria, D. Gomez Suarez de Figueroa, está representado en primer término, armado con loriga y ataviado con rica valona de encaje, pompo-

sa banda roja, sombrero grande con plumas y ancha espada en la cinta, montado en una arrogante haca pia, puesta en corveta, visto por la espalda, teniendo la brida en la mano izquierda y el baston de general en la derecha, y volviendo la cabeza para escuchar lo que le dicen y ver lo que le señalan un jóven oficial, parado delante, y un paje de lanza que le sigue á paso acelerado. Acompañan al Duque caballeros y soldados, tambien montados, armados de todas armas y levantadas las viseras. En segundo término caminan á pié, hácia la plaza, los arcabuceros, precedidos en el tercero por los alabarderos, que custodian las banderas y los carros de municiones, y á mayor distancia aparecen los enemigos disputando el paso á los nuestros con sus fuegos. Termina la escena en una elevada montaña y una extensa llanura que cortan el horizonte, teñido en algunas partes con suaves y deshechas nubes.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural en el primer término.

Tambien este cuadro fué ejecutado para el rey Felipe IV, y decoró el *salon de los Reyes* del Pal. del Buen Retiro.

C. L.—F. L.

LIAÑO (Felipe de) (?).—*Nació en Madrid, no se sabe en qué año; murió en* 1625. (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo de Alonso Sanchez Coello, y sospecha Cean Bermudez que estudió tambien en Italia, por unas estampas grabadas en aquel país y firmadas *Teodoro Felipe de Liagno.* No hay noticias particulares de su vida anteriores al año de 1584, en que ejecutó el retrato del famoso D. Alvaro de Bazan, primer marqués de Santa Cruz, por encargo del conde Trivulcio, caballerizo mayor de la Emperatriz, para el emperador Rodulfo II de Alemania, rey de Bohemia y de Hungría. Fué gran pintor de retratos, por los que mereció el dictado de *pequeño Tiziano:* los hacia con muy exacto dibujo, excelente y acordado colorido y gran semejanza. Gustaba mucho de ejecutarlos en pequeño, y sus producciones en este género alcanzaron gran boga en toda Europa. Jusepe Martinez, en sus *Discursos practicables,* dice, hablando de Liaño: «De este gran retratador no se sabe que hiciese otra cosa que retratos en pequeño»; pero no hay quien ignore que el pintor-escritor citado incurrió en muchas inexactitudes, consignando especies ente-

ramente gratuitas; y por otra parte, contradice su aserto el verídico aunque diminuto Diaz del Valle, el cual afirma de Liaño que fué llamado el *Tiziano pequeño*, así por su admirable colorido como por ser *pintor general*, como es notorio, y lo manifiestan sus muchas obras. Falleció de edad avanzada, y su amigo Lope de Vega le dedicó un hiperbólico epitafio, achacando su muerte á envidia que de él tuvo la misma naturaleza:

Matóme naturaleza
Porque le hurté los pinceles.

769.—*Retrato de la infanta doña Isabel Clara Eugenia.*

Alto 2,07. Ancho 1,29.—Lienzo.

Representa unos 18 años de edad: está un tanto vuelta hácia su derecha, y lleva saya entera de raso blanco y de mangas perdidas, recamada de florones de oro, con el peto cuajado de joyeles de piedras preciosas y gruesas perlas, y cinturon de lo mismo, formando punta. Las mangas interiores son tambien blancas, bordadas de oro á listas. La gorguera y los puños son de encaje de Flándes, y el peinado alto, con sombrerito negro á la húngara, con cintillo de gruesas perlas y copete de pluma, y un rico pinjante con un rubí, un zafiro y una enorme perla. En la mano derecha tiene un camafeo con el retrato de Felipe II, y la izquierda sobre la cabeza de Magdalena Ruiz, loca de la princesa doña Juana de Portugal, arrodillada á su lado, vestida de negro, con tocas blancas y collar de corales, y con un mico y una mona, uno sobre cada mano. El fondo es un tapiz de brocado con flores rojas.—Retrato en pié, de cuerpo entero y tamaño natural.

Figuraba este interesante retrato, sin nombre de autor, entre los cuadros que quedaron á la muerte de Felipe II en el *guardajoyas* del R. Alc. de Madrid, y allí continuaba aún en 1621.—Colec. de Felipe IV en el mismo Real Alc.; *Dormitorio de S. M. en el cuarto bajo de Verano* (Invent. de 1637).—En nuestro primer *Catálogo* de este Museo se atribuyó á Bartolomé Gonzalez; pero la consideracion de que este autor, nacido en el año 1564, sólo tendria unos 20 años á la edad en que la princesa fué retratada, nos ha obligado á desechar como un error semejante atribucion. Por otra parte, entre los varios pintores que habia á la sazon en la córte, sólo Felipe de Liaño, el

afamado discípulo de Sanchez Coello, llamado por su gran mérito *el pequeño Tiziano*, podia á nuestro parecer ejecutar un retrato como el presente, en que al propio tiempo que se echa de ver la concurrencia de todas las dotes que á Liaño distinguian, no se advierte ni el estilo de Sanchez Coello, ni el estilo de Pantoja. Que Pantoja no fué su autor, claramente se demuestra comparándolo con los cuadros auténticos de este pintor que están á su lado; y por otra parte bien se deja ver en el modo de empastar las sombras, de ejecutar el cabello y de tocar los accesorios, que no es obra del pintor predilecto de Felipe II. Esta razon hemos tenido para creer que podiamos sin temeridad aplicar al mencionado Liaño esta obra y la siguiente. No ignoramos que en tiempo de Felipe II floreció en la capital de Aragon un gran pintor de retratos, flamenco, llamado Rolam ó Roland Mois, de quien dice Jusepe Martinez: «No hubo en aquel tiempo persona de cuenta que no se hiciera retratar de su mano, y en particular las damas, porque tuvo tal gracia, que, sin casi sombras, los hacia muy parecidos: en esto imitó mucho al Tiziano»; pero aunque este elogio pudiera convenir al autor del presente retrato ¿quién nos asegura que Roland Mois saliese jamas de Zaragoza?

770.—*Retrato de Magdalena Ruiz*, *loca de la princesa doña Juana de Portugal.*

Alto 0,41. Ancho 0,35.—Lienzo.

Representa unos 50 ó 55 años de edad: tez morena y arrugada, rostro enjuto; lleva toca blanca y collar de coral.—Busto de tamaño natural: estudio para el cuadro anterior (?).

Presenta este lienzo caractéres de haber sido cortado, dado que carece completamente de fondo. Esta circunstancia pudiera autorizarnos á presumir que no fué meramente un estudio de cabeza para el cuadro anterior, sino un retrato acabado de Magdalena Ruiz, con todas las condiciones de tal, y acaso el mismo que en el inventario de los cuadros existentes á la muerte de Felipe II, en la *Contaduría* del R. Alc. de Madrid, se describe de esta manera: *Retrato de medio cuerpo de Magdalena Ruiz, loca de la princesa doña Juana, con un abano en la mano, y una calabaza y guantes en la otra.* Respecto de su atribucion actual á Felipe de Liaño, puede verse la nota precedente.—Coleccion de Felipe IV. R. Alc. y Pal. (Inventario de 1637). *Escalera que vá de la Galería del Cierzo al cuarto bajo y bóvedas de verano.*

LOPEZ Y PORTAÑA (D. VICENTE).—*Nació en Valencia en* 1772; *falleció en Madrid en* 1850.

Hijo y nieto de pintores, estudió primeramente con su padre en su país natal, y despues con el P. Villanueva, religioso franciscano; y en Madrid bajo la direccion de D. Mariano Maella. A los 18 años de edad, en la publicacion de premios generales que hizo la Academia de San Fernando, mere-

ció el primero de la pintura; disfrutó la pension ganada tres años, y regresó á Valencia, en cuya Academia fué recibido académico de mérito, luégo Director, y por último Director general. En 1802, visitando aquella ciudad Cárlos IV con su familia, agració á Lopez con los honores de su pintor de cámara. Hízole su pintor de cámara efectivo el rey Fernando VII, á su vuelta de Francia; y por dimision de su maestro Maella, entró en plaza de primero al establecerse en la córte. La Academia de San Fernando le creó Académico de mérito, y más adelante le hizo Director de pintura y Director general. — Pintó Lopez al óleo, al temple y al fresco, y en este último género de pintura desplegó los grandes recursos técnicos que resaltan en las bóvedas de la *sala de vestir* y de la *pieza de Despacho* del Rey, en el Palacio de Madrid. Su cuadro al temple más notable es el que hizo para el techo del salon del Casino, que representa á doña Isabel de Braganza recibiendo á la villa de Madrid, la cual ofrece aquella posesion á S. M.: cuadro traido al *salon de Descanso* de este Museo por el Director D. Federico de Madrazo en 1867. Los cuadros al óleo que han dado mayor celebridad á D. Vicente Lopez, como pintor de historia, entre los muchos que ejecutó para várias iglesias de Valencia y Cataluña, son quizá el *San Agustin* y el *San Rufo* que posee la catedral de Tortosa. Entre sus retratos, género de pintura en que alcanzó gran boga y mantuvo por largos años una reputacion todavía superior á la que justamente merecia como fresquista, son con razon celebrados el del Comisario de Cruzada, D. Manuel Fernandez Varela, los de los Reyes de Nápoles, padres de doña María Cristina de Borbon, el del príncipe Maximiliano de Sajonia y el del insigne pintor Goya, que existe en este Museo.

771.—*Alegoría.*

Alto 3,48. Ancho 2,49.—Lienzo.

Cárlos IV con su familia, á quien se presenta la Religion, con várias figuras mitológicas. — Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

772.—*Retrato del pintor D. Francisco Goya.*

Alto 0,93. Ancho 0,75.—Lienzo.

Está sentado casi de frente, con la paleta en la mano izquierda y en la derecha el pincel. Tiene un leviton gris desabrochado.— Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Pintó Lopez en pocas horas este retrato el año 1827, cuando Goya, ya octogenario, hizo su último viaje á Madrid hallándose establecido en Burdeos, donde de allí á poco falleció. Quiso entónces el célebre pintor de la córte de Cárlos IV pagar á Lopez el obsequio, y recuerdan todavía con complacencia

los que presenciaron aquella interesante sesion, que á pesar de sus 81 años, fanático aún por las corridas de toros, se brindaba á enseñarle á su amigo un par de pases de muletilla con tal de que no tocase más al retrato; y que tomando él la paleta y otro lienzo, se propuso hacer el de Lopez. Pero ya su mano gélida y temblosa no obedecia á su deseo y la obra salió desgraciada.

F. L.

773.—*La Adoracion de la Santa Forma.*

Alto 0,70. Ancho 0,37.—Lienzo sobre tabla.

Es copia, en pequeñas dimensiones, del famoso cuadro de Claudio Coello que está en el altar llamado *de la Santa Forma*, en la Sacristía del monasterio del Escorial; y representa el momento en que la procesion celebrada por la córte de Cárlos II en aquel grandioso templo, en el año 1684, para la colocacion de la Sagrada Hostia milagrosamente salvada en Gorcamia de la sacrílega profanacion de los zuinglianos, recibe la bendicion del preste celebrante, estando todos arrodillados.

F. L.

LLORENTE (D. BERNARDO GERMAN DE).—*Nació en Sevilla en* 1685; *murió en la misma ciudad el año* 1757. (Escuela sevillana.)

Fué discípulo de Cristóbal Lopez, pintor de la Feria, con quien adquirió manejo en los pinceles, é imitar bastante en el colorido á Bartolomé Estéban Murillo. Como estas circunstancias le acreditasen en aquella ciudad, le encargó Fr. Isidoro de Sevilla, capuchino y fervoroso misionero, que le pintase la Vírgen Santísima en traje de pastora, con la composicion y accesorios que contiene el cuadro que á continuacion se describe, con el objeto de colocarla en el estandarte que llevaba el religioso á sus misiones. Fueron infinitas las repeticiones que se le encargaron de este cuadro, y esto dió motivo á llamarle *el pintor de las pastoras.*—Esta novedad le dió mucha fama en la córte de Felipe V cuando el monarca estuvo en Sevilla, y su esposa doña Isabel Farnesio le mandó retratar al infante D. Felipe. S. M., contenta de la obra, le regaló las estampas de las batallas de Alejandro, de Le Brun, que acababan de enviarle de París; y este honor se tuvo presente en Madrid, cuando se fundó la Real Academia de San Fernando, para nombrarle su individuo de mérito, sin más pruebas y sin haber estado jamas en la córte.—No pudo rivalizar German de Llorente con Tobar en el arte de imitar á Murillo: su colorido, aunque luminoso, no tiene el jugo ni la armonía del de Tobar; su toque es pesado y carece de fluidez; sus sombras son poco traspa-

rentes, y por último su dibujo no presenta la gracia y la correccion que se advierten en las obras del imitador más perfecto del gran Murillo.—Los datos que hemos utilizado para esta breve noticia biográfica están tomados de una extensa nota comunicada al Sr. Musso y Valiente por el infatigable Cean Bermudez, que la redactó muchos años despues de publicado su utilísimo *Diccionario histórico de los más ilustres profesores, etc.*, y la sacó de la *Historia general de la Pintura*, que estaba á la sazon escribiendo y que quedó á su muerte sin concluir.

774.—*La Divina Pastora.*

Alto 1,67. Ancho 1,27.—Lienzo.

La Vírgen María, divina Pastora, con túnica de color de rosa sobre otra interior blanca, y encima su pellico; manto azul, suelto el cabello castaño, bajo un velo amarillento, y echado á la espalda su sombrero de paja; aparece sentada sobre un peñasco, teniendo una rosa en la mano izquierda y acariciando con la derecha á una ovejita, que lleva otra rosa en la boca. Otras cuatro ovejas rodean á la Vírgen, y todas se apacientan de la misma flor. A espalda de Nuestra Señora hay un terrero con vegetacion, y ángeles en el cielo que juguetean suspendidos á las ramas de un árbol ó revolotean entre nubes; y á lo léjos se divisa en el campo al arcángel San Miguel, que baja con su espada á libertar á una ovejuela, acometida en su camino hácia la divina Pastora por el lobo infernal que sale de una caverna.

Este cuadro, como queda ya dicho, es repeticion del que pintó Llorente para el estandarte del misionero capuchino Fr. Isidoro de Sevilla.—Posee otra reproduccion en pequeño, con variantes en las actitudes de los ángeles, el Sr. D. Valentin Carderera.

C. L.—F. L.

MADRAZO Y AGUDO (D. José de).—*Nació en Santander el* 22 *de Abril de* 1781; *falleció en Madrid el* 8 *de Mayo de* 1859.

Estudió en Madrid el dibujo con D. Cosme de Acuña y D. Gregorio Ferro, Directores de la Academia de San Fernando al principiar el presente siglo. Don Fernando La Serna, nombrado cónsul general de España en Paris, le

llevó consigo á aquella gran capital, y allí se puso Madrazo bajo la direccion del célebre Mr. David, cuya fama á la sazon se habia propagado por toda la Europa culta. El Gobierno de Cárlos IV le pensionó para que siguiera estudiando en Roma, y allí ejecutó su cuadro de *la Muerte de Lucrecia*, que mereció los elogios de los artistas y los cantos de los bardos del Tiber: allí tambien el de *la Muerte de Viriato,* que se conserva en este Museo, y cuya terminacion coincidió con la ocupacion de Roma por las tropas francesas; allí, por último, hizo el boceto para otro cuadro de grandes dimensiones destinado á perpetuar el épico suicidio de *Numancia,* y ademas de pintar muchos retratos de reyes, príncipes y particulares, llevó á cabo para la galería del palacio Quirinal otro gran lienzo representando el sangriento *combate entre griegos y troyanos* sobre la posesion del cadáver de Patroclo. Esta última obra y los retratos de los reyes Cárlos IV y María Luisa, recien establecidos á la sazon en la ciudad eterna con su familia, fueron las producciones en que empleó su pincel al salir de la prision del castillo de *Sant'Angelo,* en que le tuvo secuestrado, juntamente con sus compañeros de pension Alvarez y Solá, el gobernador frances, por haber rehusado prestar juramento de obediencia al intruso rey José Bonaparte. La ilustre Academia de San Lúcas de Roma le abrió por aclamacion sus puertas; el rey Cárlos IV le nombró su pintor de cámara, nombramiento que confirmó despues Fernando VII; regresando á España, en 1818, fué nombrado Director del colorido y composicion en los estudios de la Real Academia de San Fernando, é individuo de mérito de esta Corporacion, á cuya reforma contribuyó más poderosamente quizá que otro alguno. Promovió, con el Marqués de Santa Cruz, la creacion de este gran Museo del Prado; introdujo en España el arte de la litografía, dando á luz, con la proteccion del rey Fernando VII, la acreditada publicacion de los cuadros selectos reunidos en estas espaciosas galerías; y por último, despues de haber consagrado al cultivo y progreso de las artes, y al adelantamiento de la juventud dedicada á las mismas, su laboriosa vida, sus consejos como profesor, sus esfuerzos como Director general de la Academia y Director del Real Museo, los tesoros de su abundante y selecta biblioteca, y los modelos de su rica coleccion de cuadros antiguos, siempre franqueados á sus numerosos discípulos, falleció á los 78 años de edad, con la fortuna de dejar realizadas muchas de sus generosas aspiraciones. Considérasele con razon como el maestro de casi todos los buenos pintores españoles que han florecido hasta estos últimos años.

775.—*La Muerte de Viriato.*

Alto 3,07. Ancho 4,61.—Lienzo.

Viriato, enemigo el más formidable de la república romana despues de Aníbal y Mitrídates, levantó en la Lusitania el pendon de la independencia nacional en el año 149 ántes de Cristo, y con la hueste allegadiza que de bandolero le hizo su general, derrotó á cuatro pre-

tores. A pesar de haber sido vencido en batalla campal por Fabio Emiliano, se mantuvo dueño de la mayor parte de la montaña, insurreccionó contra los romanos muchas poblaciones de la Celtiberia, los derrotó de nuevo, y en el año 141 obligó al cónsul Fabio Máximo Serviliano á deponer las armas y celebrar un tratado de paz; pero al año siguiente le acometió de improviso el cónsul Cepion, violando la paz estipulada, y el caudillo lusitano pereció víctima de una inicua traicion; porque habiendo sobornado el cónsul á los legados que del campo de Viriato habian ido á reclamar contra la infraccion cometida, éstos se comprometieron á dar la muerte á su propio general, y al regresar á su campamento, penetrando en su tienda á hora muy avanzada de la noche, en su mismo lecho le cosieron á puñaladas.

Representa el cuadro el momento en que los soldados lusitanos encuentran al ilustre caudillo asesinado en su lecho. Llenos de dolor y de saña, unos se preparan á la venganza, otros abrazan, llorando, á su general, y contemplan el triste porvenir que les espera, privados de tan valeroso jefe. Fondo: la tienda del general y parte del campamento.—Figuras de tamaño natural.

No carece de interes la historia de este lienzo: el buque que en 1818 le conducia á España, en union con otros cuadros antiguos y modernos de propiedad de Madrazo, naufragó en el golfo de Lyon, y cayeron al mar los cajones en que venian embalados. Sacáronse por medio de buzos algunos pocos, y entre éstos el que contenia *la Muerte de Viriato*, que tuvo que retocar su autor en Madrid por el gran daño que habia sufrido.

776.—*Alegoría: el amor divino y el amor profano.*

Alto 1,99. Ancho 1,50.—Lienzo.

Un genio mancebo, que simboliza el amor divino, sentado sobre una piedra inmediata á un frondoso roble, dirige su vista al cielo, ofreciéndole el laurel de la

victoria que acaba de conseguir contra un cupido, emblema del amor profano y terreno, el cual, despojado de su aljaba, de sus flechas y de su arco, queda atado al tronco de un árbol.

MAELLA (D. MARIANO SALVADOR).—*Nació en Valencia en* 1739; *falleció en* 1819.

Estudió la escultura con Felipe de Castro en Madrid, y la pintura con un profesor de poco nombre, llamado Gonzalez. Dedicado á ésta principalmente, llegó á la categoría de pintor de cámara y al cargo de Director general de la Academia de San Fernando. Obtuvo juntamente con Bayeu, en 1775, la comision de pintar de nuevo al fresco los lienzos de pared del claustro de la catedral de Toledo, inutilizando las respetables obras de pintura mural que allí habia dejado el insigne maestro Juan de Borgoña. Sus pinturas al óleo sólo pueden citarse, en la esfera de la idea y de la ejecucion, como tristes ejemplos de la degeneracion del arte en la escuela que él dirigia, y si algun escaso mérito se les atribuye, es el de presentar como un débil reflejo del estilo de Mengs. Dibujó Maella las insípidas viñetas con que se ilustró la edicion en seis tomos de las obras de Quevedo, de Madrid, en 1772, y las que grabó D. Salvador Carmona para el *Salustio* del infante D. Gabriel.

777.—*La Asuncion de Nuestra Señora.*

Alto 1,34. Ancho 0,73.—Lienzo.

Sube al cielo la Vírgen entre ángeles, y al pié están los Apóstoles al rededor de su sepulcro.

778.—*Una marina.*

Alto 0,55. Ancho 0,28.—Lienzo.

En primer término hay unos pescadores; en el segundo ruinas en la costa y un barco al pié.

MARCH (ESTÉBAN).—*Nació en Valencia á fines del siglo* XVI; *murió en la misma ciudad el año de* 1660.

Orrente, el gran imitador de Bassano, fué su maestro. Desplegó grande ingenio para pintar batallas, y las trataba en opinion de Palomino *con superior excelencia:* elogio que nos parece algo exagerado. Era de seso lunático, y para pintar con propiedad los instrumentos bélicos habia recogido gran número de armas y arneses, que tenía colgados en su estudio, donde por to-

das partes se veian cajas de guerra, lanzas, alfanjes y dardos; y hasta las señales de las cuchilladas y golpes que descargaba contra las paredes cuando, para poseerse del asunto que iba á representar, tocaba el clarin ó la trompeta, ó empuñaba el mandoble. Estando poseido de este furor, hacia en sus lienzos maravillas. Fué tan desbarajustado en la vida doméstica cuanto extravagante en el método para pintar hechos de armas: dominábale la pereza, y á veces, ausentándose de su casa por la mañana, no volvia á ella hasta pasada la media noche. Desabrido y desapacible por naturaleza, andaba en contínuas reyertas con su mujer, á quien hacia pasar muchos dias sin comer, y cuenta Palomino que en una ocasion la obligó á deshora de la noche á freir unos peces en aceite de linaza por no tener en casa aceite comun.—Pintó tambien historias sagradas, pero no con el gusto que solia desplegar en las batallas, principalmente cuando ejecutaba estas en pequeño, lo que hacia con gran facilidad de toque, gran frescura de color y mucha verdad representando el humo, el polvo y la densidad de la atmósfera. Complacíase á veces en inspirarse, como Ribera, en las escenas, ya ignobles, ya horrorosas, de la más abyecta naturaleza, y existen de su pincel bustos y cabezas de viejos, feos y andrajosos, que pueden rivalizar con los del *Spagnoletto.* No quiere esto decir que no pintára tambien cuadros de devocion con mucho acierto. La *Cena del Señor* que hizo en Valencia para la iglesia de San Juan del Mercado, mereció elogios de sus contemporáneos, y lo mismo otros cuadros de asuntos religiosos ejecutados para conventos de la propia ciudad. La casa Real poseia, en tiempo de Cean Bermudez, muchos lienzos de historia sagrada, batallas y países de este pintor, los cuales adornaban algunas piezas del palacio del Buen Retiro.—Su estilo se parece en unos cuadros al de su maestro Orrente, en otros al de su modelo Jusepe Ribera. Pincel fácil, colorido fresco y gran verdad, son sus dotes características. Hay muchos cuadros suyos firmados con el nombre de ESTEVE.

779.—*Retrato del pintor Juan Bautista del Mazo.*

Alto 0,95. Ancho 0,71.—Lienzo.

Representa unos 30 años de edad. Está retratado en pié, pintando, con la paleta en una mano y el pincel en la otra, y su traje es una ropa negra verdosa, sobre la cual se dobla el cuello ámplio y liso de la camisa.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

F. L.

780.—*El Paso del Mar Rojo.*

Alto 1,29. Ancho 1,76.—Lienzo.

Se ve en el lado izquierdo al ejército de Faraon disperso y sumergiéndose entre las olas, que vuelven á su

curso natural despues de haber pasado los israelitas, los cuales con sus caballos y camellos ocupan en el lado derecho la escarpada orilla, inaccesible á los egipcios.—Firmado, *Esteve.*

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *pieza de consultas de muerte.*

781.—*Un campamento.*

Alto 0,88. Ancho 1,10.—Lienzo.

Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro, *cuarto del Príncipe.*

782.—*San Jerónimo.*

Alto 1,19. Ancho 1.—Lienzo.

Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

783.—*Un viejo bebedor.*

Alto 0,73. Ancho 0,62.—Lienzo.

Tiene en la mano derecha una copa de vino asida por el pié.—Busto de tamaño natural.

784.—*Una vieja con una botella en la mano derecha.*

Alto 0,73. Ancho 0,61.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Busto de tamaño natural.

785.—*Una vieja con unas sonajas en la mano derecha.*

Alto 0,80. Ancho 0,62.—Lienzo.

Busto de tamaño natural.

786.—*San Onofre.*

Alto 0,98. Ancho 0,73.—Lienzo.

Tiene las manos apoyadas en un palo, y en una de ellas un rosario.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

MAYNO (Fr. Juan Bautista).—*Nació en el año* 1569, *no consta dónde; murió en* 1649.

Cean Bermudez dice que fué uno de los mejores discípulos del Greco; Jusepe Martinez supone que fué discípulo y amigo de Aníbal Carracci y compañero de Guido Reni; y observa con mucha razon el Sr. D. Valentin Carderera en una nota á los *Discursos practicables* del historiógrafo aragonés, que dado que fuera Mayno amigo y discípulo de los citados maestros boloñeses, nada tomó de ellos en su estilo. Gozaba de gran crédito en Toledo, donde el cabildo de aquella catedral le encargó en 1611 obras para su templo. Retiróse á la religion de Santo Domingo y créese que profesó en el convento de San Pedro Mártir de la referida ciudad. Felipe III, á cuyos oidos llegó su fama, le eligió para maestro de su hijo, que despues fué Rey con el nombre de Felipe IV, quien le estimó muy particularmente. No permitió este monarca que se separase de su lado, y le hacia dirigir las obras que para los Reales palacios ejecutaban los demas pintores, á quienes protegió siempre cuanto pudo el buen fraile-artista, siendo él el autor de todos los medros que obtuvo en la córte Alonso Cano. Murió Mayno en el colegio de Santo Tomas de Madrid, de 80 años de edad, el dia 1.° de Abril del referido año 1649.—Sobresalia, dice Jusepe Martinez, en el arte de retratar en pequeño, y tuvo gracia especial en este ramo de la pintura, pues ademas de hacer sus retratos sumamente parecidos, *los dejaba con tan gran amor, dulzura y belleza, que aunque fuese la persona fea, sin defraudar á la semejanza, añadia cierta hermosura, que daba mucho gusto, y más á las mujeres, que les minoraba los años, que no es pequeña habilidad.* Y añade á este propósito el mismo escritor la anécdota de una boda tratada entre dos que no se conocian, mediando un retrato del galan hecho por Mayno, y que se descompuso cuando la dama vió que su prometido no era el gallardo mancebo que el pintor habia supuesto. Cean, por su parte, entiende que el artista cuya sucinta biografía trazamos siguió el buen estilo y gusto de la escuela veneciana, imitando á Pablo Veronés. Parécenos que el erudito autor del *Diccionario de profesores españoles* no anda atinado en su juicio: Mayno fué indudablemente un pintor naturalista como los venecianos, pero su estilo es muy peculiar y característico, y su colorido, aunque luminoso, carece de la armonía y calor que distingue á los maestros de aquella grande escuela. El Museo Nacional de Madrid posee sus más notables cuadros de composicion, que son *las Cuatro Pascuas*, pintadas para el retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo.

787.—*Alegoría: sometimiento y pacificacion de los Estados de Flándes.*

Alto 3,09. Ancho 3,81.—Lienzo.

Esta especie de voto, que desgraciadamente no llegó á cumplirse, está significado de la siguiente manera.

Representa en primer término los males de la insurreccion y guerra, un grupo en que se ve á un soldado flamenco, herido y echado en tierra, asistido por un paisano y varias mujeres, una de ellas con un niño en brazos y otros dos detras, abrazados. Hay gente que los mira y discurre al parecer sobre las desgracias que al país afligen. Más léjos, en segundo término, levántase sobre un tarimon un dosel, al que sirven de remate y corona dos ángeles sosteniendo un escudo con esta leyenda: SED DEXTERA TUA; y debajo del dosel hay un tapiz en que están figurados el rey Felipe IV, coronado de laurel por la diosa Palas, con la Herejía y la Rebelion holladas bajo sus plantas, y á su lado el Conde-Duque de Olivares, como celoso sosten de su corona. Un general español, subido en la tarima, muestra este tapiz á un numeroso gentío: todos, con el sombrero quitado, inclinan ante él la rodilla reverentes; y otros dos jefes militares españoles, al costado derecho del dosel, demuestran en sus ademanes los esfuerzos que hacen por la pacificacion del pueblo, al cual se dirigen. Divísase al fondo la mar con bajeles y un desembarco en la costa. Las figuras del primer término son de tamaño natural.

Pintó Mayno este lienzo para el *saloncete de las Comedias* del Buen Retiro, segun asegura Palomino.

MAZO (Juan Bautista Martinez del).—*Nació en Madrid no se sabe en qué año; murió tambien en la córte el 9 de Febrero de* 1667. (Escuela de Madrid.)

Aunque Palomino y Cean le llaman *Juan Bautista del Mazo Martinez*, hemos preferido el nombre que le da Lázaro Diaz del Valle, que le trató en Madrid en el año 1650. Su firma constante en los muchísimos papeles que conserva de su mano el Archivo de Palacio, es *Juan Bautista del Mazo;* y sin embargo, en los documentos oficiales de su tiempo no suscritos por él, siempre que de su persona se trata se le denomina *Juan Bautista Martinez.* Fué el más aventajado discípulo del gran Velazquez, y yerno suyo andando

el tiempo. Un curioso documento del citado Archivo, titulado *Inventario de los asientos de toda clase de criados del Rey, etc.* (Felipe IV, Casa R. Legajo 37) contiene bajo la carpeta *Uxieres de Cámara* el siguiente asiento, que derrama alguna luz nueva sobre la época probable del nacimiento de Mazo y sobre la familia del gran pintor con quien emparentó. «En Madrid á 23 de »Febrero de 1634 años juró Juan Bautista Martinez, yerno de Diego Velaz»quez, en la plaza de Uxier de Cámara que el susodicho tenia, por haber ca»sado con doña Francisca Velazquez, hija sola del dicho Diego Velazquez, »y S. M. le hizo merced con la antigüedad y en la forma que él la tenia.» — Desde que entró á estudiar con él, empezó á copiar sus obras, y llegó á imitar de tal manera á su maestro, que á veces las copias se confundian con los originales. Poseia Mazo indudablemente el dón de la asimilacion, porque tambien hizo copias excelentes de algunos grandes coloristas venecianos y flamencos, como Tiziano y Rubens; y algunos lienzos de nuestro Museo se han atribuido hasta estos últimos años á esos célebres pintores extranjeros, siendo realmente reproducciones de nuestro hábil compatriota; hecho de que no nos dejan duda varios inventarios que hemos examinado en el citado Archivo de Palacio, y entre ellos el muy curioso que con el título de *Relaciones generales* se formó reinando Cárlos II en el año 1686, y el no ménos interesante de las pinturas que quedaron en el R. Alc. á la muerte de dicho rey. Sobresalió Mazo en los retratos, en las escenas de monteria, y en los países y vistas de ciudades, que solia animar con graciosos grupos de figuritas, muy bien tocadas segun el gusto de su maestro. Velazquez hizo tanto aprecio de su mérito y virtud, que le concedió como queda dicho la mano de su hija doña Francisca; fomentó sus adelantamientos proporcionándole que pintase cuadros para la casa R., y adornó con algunas de sus copias el obrador que tenía en el cuarto bajo del Alcázar, llamado *del Príncipe.* Protegióle el principe D. Baltasar Cárlos, que creemos le ocupó en obras desde que se le puso cuarto en Palacio en 1643, y en su servicio debió permanecer unos tres años largos, disfrutando de su bolsillo particular el sueldo de 30 escudos mensuales, hasta que ocurrió su fallecimiento en Zaragoza (1646). Despues de este triste suceso, recomendóle al rey D. Francisco de Borja con frases del mayor encarecimiento para que le mandase S. M. á Pamplona con 200 escudos *á pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo.* (Archivo cit. Cámara, Leg. 3, carp. 16). — Llegó Felipe IV á hacer mucha estimacion de su mérito y le nombró Ayuda de Furriera en Mayo de 1657, y cuando el suegro, maestro y protector de Mazo, falleció en 1660, hizo que entrase él á sustituirle en la plaza de pintor de cámara. Condújose Mazo delicadamente en los asuntos de la testamentaría del gran artista difunto, y celoso de su buen nombre, cumplió por su parte con toda religiosidad la obligacion que á los herederos de Velazquez se impuso de entregar 610.385 maravedises, mitad de la suma en que aquél resultó alcanzado á su muerte, bajándose á favor de la R. Hacienda la otra mitad, de los gajes, recompensas y situaciones que se habian por ella quedado á deber al mismo Velazquez miéntras desempeñó el cargo de Aposentador mayor. De este hecho, poco conocido, hemos tomado noticia detallada en un interesante documento del mencionado Archivo de Palacio. (Felipe IV, Casa R. Leg. 124, núm. 785). — Tuvo Mazo en la hija de Velazquez dos hijos, D. Gaspar y D. Baltasar, que ocupa-

ron en Palacio destinos honoríficos; y habiendo fallecido su mujer, contrajo segundas nupcias con doña Ana de la Vega, que le sobrevivió. Murió en la misma *Casa del Tesoro,* en que habia vivido como Aposentador mayor de Palacio su suegro D. Diego Velazquez de Silva; pero nó en 1670 como aseguró Palomino, ni en 1687 como corrigió Cean, sino en 1667 segun consta de documentos del tantas veces citado Archivo; y fué sepultado en la parroquia de San Ginés.

788.—*Vista de la ciudad de Zaragoza.*

Alto 1,81. Ancho 3,31.—Lienzo.

Está tomada desde la orilla opuesta del rio que la baña, y consta que fué en una sala del derruido convento de San Lázaro, por indicacion del príncipe Don Baltasar, hecha el año mismo de su muerte. La márgen de acá del Ebro aparece llena de gente de todas edades, sexos y condiciones, formando graciosos grupos, en los cuales se notan, ya galanes y damas sentados junto á la corriente, ya eclesiásticos y militares conversando; á un lado una vendedora de frutas, no léjos un caballo enjaezado y junto á él el jinete. Discurren por la arenosa ribera, en segundo término, otras muchas personas, y atracan á ella barquichuelos con gente que se ha solazado surcando la mansa corriente del rio; y son muchos los que están parados mirando las falúas y góndolas que por su espaciosa tabla bogan engalanadas como en dia de fiesta ó de regata. A la parte de allá del Ebro levántase la ciudad sobre un terreno algo escarpado, y desarrolla á la vista del espectador el bello panorama de sus monumentos, campanarios, edificios públicos y particulares; su elegante Torre Nueva, sus techumbres mudéjares de brillantes azulejos, sus fuertes torrejones. Unen ambas riberas dos puentes; uno de madera, por el cual transitan las personas; otro de arcos de piedra, sin concluir, que muestra los arranques del ojo central, en parte descubiertos, y tapados en parte con construcciones provisionales trasformadas en

viviendas.— En el estilo con que están pintadas las figuras se reconoce el toque magistral de Velazquez, el cual en efecto se halló en Zaragoza en la jornada en que ocurrió la defuncion del Príncipe D. Baltasar Cárlos.

Consta que pintó Mazo este cuadro, y el otro que representaba la vista de Pamplona, por encargo expreso de Felipe IV. Le concluyó en 1647, segun demuestra la inscripcion latina puesta á la derecha en un peñasco del primer término, muerto ya el príncipe D. Baltasar, que habia sugerido al autor el punto de vista. Estuvo colocado, en tiempo de Cárlos II, en los *Tránsitos sobre la casa del Tesoro*, donde Mazo tuvo su estudio. Palomino dice que estaba en su tiempo en el *pasadizo de la Encarnacion.*— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *pasillo del cuarto del infante D. Luis*. Cean lo vió en el *cuarto del Rey*.

C. L.—F. L.

789.—*Retrato de D. Tiburcio de Redin y Cruzat, caballero de S. Juan, y maestre de campo de la infantería española en tiempo de Felipe IV.*

Alto 2,03. Ancho 1,24.—Lienzo.

Plantado de pié junto á una mesa cubierta con tapete rojo, de franja y alamares de oro, y sobre la cual hay dos pistolas, y un tanto vuelto sobre su derecha, tiene el ilustre guerrero la mano de este lado en la cadera, y la izquierda naturalmente caida, con el sombrero gris en ella. Lleva cuera adobada, con la faja rosada de maestre de campo por encima, calzon colorado no ancho, lazos verdes, bota negra á la valona, y las espuelas calzadas; y sobre la cuera una casaca chamberga negra desabrochada, bordada de plata en las bocamangas, y con lazos, tambien de plata, en las costuras de los brazos y en la botonadura. Amplia valona flamenca y rico talabarte tejido de plata, completan el traje de este caballero, que representa unos treinta y tantos años de edad, y á cuya fisonomía franca, aunque vulgar y de pómulos abultados, da mucho aire marcial una abundante

melena y el bigote levantado á la borgoñona.—En el ángulo bajo de la izquierda tiene el lienzo la siguiente curiosa inscripcion, que revela sin duda alguna ser el retrato de época posterior al personaje: «Don Tiburcio de »Redin y Cruzat, descendiente de las ilustres casas del »Sr. de Redin y baron de Vigüezal, y de los señores de »Orní, y marqués de Góngora, maestre de campo de la »infantería española: el que habiendo servido á Su Ma»jestad D. Felipe IV desde edad de 14 años hasta los 38, »y desengañado del mundo, por los años de 1636 tomó »el hábito de religioso lego de capuchinos en la ciudad »de Tarragona, y mudó su nombre en el de Fr. Fran»cisco de Pamplona, de donde era natural. Fué el primer »capuchino que pasó de España á la conversion de los in»dios infieles de la América é Indias Occidentales, don»de murió en la Guayra de Caracas con opinion de san»tidad por los años del Señor de 1650. Escribió su vida »el R. P. Fr. Mateo de Anguiano con el título de *El »Capuchino español.*»—Fondo liso ceniciento: figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Ofrece este cuadro, tanto por el traje cuanto por el modo como está ejecutada la cabeza, todos los caractéres de haber sido pintado de idea ó por otro retrato anterior, despues de muerto el personaje representado. Mazo era demasiado jóven para ejecutarlo de tan magistral manera ántes del año 1637.—Acerca del sujeto retratado existen datos curiosos en las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesus*, dadas á luz últimamente por la R. Academia de la Historia (tomos I, pág. 187; y II, páginas 7, 168 y 175); datos no del todo conformes con la leyenda escrita en el cuadro. Segun estas cartas, aparece que D. Tiburcio Redin se hallaba residiendo en Malta ántes del año 1635; que en dicho año, con los rumores de la grande armada que aparejaba el Turco, pasó á Nápoles enviado por su hermano el Gran Maestre de Malta á solicitar socorro del virey español; que á principios del año 1637 se hallaba defendiendo contra los franceses las plazas de la frontera de Navarra; y que la noticia de su divorcio del mundo para abrazar la vida austera de capuchino, no empezó á correr sino desde Agosto de dicho año 37, atribuyéndolo los más avisados á disgustos que tuvo con el napolitano duque de Nochera, general que mandaba como virey en Pamplona.

790.—*Retrato de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV* (?).

Alto 2,09. Ancho 1,47.—Lienzo.

Representa unos 18 ó 20 años de edad: pocos más de los que tenía cuando vino á casarse con su tio Felipe IV. Está retratada en pié, vestida toda de negro, como de luto, con saya entera y manto, sin más adornos que unos puños de encaje, un sencillo tocado de felpilla negra que baja hasta el cuello, y sobre el cual resaltan las largas trenzas del rubio cabello, partido en dos, con la raya á la derecha y aplastado en la frente. Tiene puesta la mano derecha, con el pañuelo, sobre el respaldo de un sillon carmesí franjado de oro, y la izquierda caida naturalmente, y en ella unos guantes atezados con bolillos de charol negro. La estancia es una habitacion tapizada de color ceniciento, sin más ornato que una cortina carmesí junto á la silla, y al fondo una puerta abierta que deja ver otra habitacion en que están como esperando en pié, ó rezando ante algun oratorio, dos infantes niños, con una guarda ó camarera detrás; y más léjos otra puerta con cortina carmesí, y junto al quicio una mujer con hábito de religiosa ó tocas de viuda.

Aunque este lienzo tiene en la parte baja de la izquierda un letrero, con caractéres que seguramente no trazó el pintor, sino de época muy posterior, en que se expresa que la princesa retratada es DOÑA MARÍA TERESA INFANTA DE ESPAÑA, nos inclinamos á creer que no es la hija de Felipe IV, desde el año 1660 reina de Francia, sino su segunda mujer, la persona que tenemos delante. Parécenos que la infanta doña María Teresa no tuvo nunca la semejanza que este retrato ofrece con la reina doña Mariana. Pero ¿quiénes son los dos infantes niños retratados al fondo? A nuestro juicio no son otros que los dos hijos de D. Felipe IV y doña Mariana de Austria, la infanta doña Margarita María, niña de 10 años, y su hermano D. Felipe Próspero, niño de 4, vivos ambos en el año 1661, en que suponemos pintado este lienzo. El único inconveniente que esta explicacion ofrece está en que no representa en este retrato la reina doña Mariana la edad de 26 años, que debia tener en la época en que nos la imaginamos retratada con sus dos mencionados hijos; no permitiendo por otra parte la presencia del infante D. Felipe Próspero en la escena, adelantar ni retrasar la época de la ejecucion del cuadro. Com-

prendemos que esta dificultad no se desata sino suponiendo que la reina doña Mariana fuese tan aniñada de facciones, que pudiera representar á los 26 años los 18 ó 20 que este retrato marca; mas esto no sería grande obstáculo, porque realmente tenemos la prueba de esa persistente juventud en la semblanza que de ella sacó despues del año 1665 el autor del cuadro número 704 de este mismo Museo. Quede, por último, la solucion de este problema á cargo de los más entendidos ó ménos ocupados. Lo único que creemos demostrado es que no puede ser de la infanta doña María Teresa el retrato, no sólo porque no se le parece, sino tambien porque cuando esta señora se fué á Francia, ya esposa de Luis XIV, su hermano, el niño D. Felipe Próspero, apénas estaba en edad de tenerse en pié.—Finalmente, que Mazo retrató á la reina doña Mariana siendo ella jóven, lo atestigua quien le conoció y trató, que fué el biógrafo Diaz del Valle, el cual asegura en la vida abreviada que escribió de nuestro pintor, que un dia del *Corpus Christi* puso en la puerta de Guadalajara un retrato de dicha señora *tan al natural, que causó admiracion á todos, tanto por ser de los primeros que se vieron de S. M. en esta córte, como por ser maravilla del pincel.*—Venía este cuadro malamente atribuido á Velazquez desde el tiempo de Cárlos III, de cuya Coleccion formaba parte en el Pal. nuevo, *paso del cuarto del infante D. Luis.*— Perteneció luego á la serie de retratos del convento de San Jerónimo, y cuando la primera exclaustracion, en 1820, pasó á la casa del Nuevo Rezado, de donde vino al formarse este Museo.

791.—*País.*

Alto 0,56. Ancho 1,99.—Lienzo.

Terreno quebrado y montuoso; á derecha é izquierda grandes peñascos, y en el centro un espacioso y ameno valle, rodeado de azuladas montañas, con varios términos lejanos. A la izquierda, al pié de una peña socavada por la base y que avanza por la parte superior sombreando un dilatado terrazo, poblado de añosos y retorcidos árboles, hay una ninfa desnuda y tendida sobre la hierba, con una figura de hombre cerca de ella.

Tenemos entendido que este país y los 11 siguientes decoraban en tiempo de Cárlos II el R. Alc. y Pal. de Madrid; pero no nos permite asegurarlo lo incorrecto del voluminoso Inventario formado á la muerte de este monarca, en que, además de confundirse los asuntos, suelen con frecuencia omitirse los autores y las dimensiones de los lienzos. Entre los países con figuras mitológicas, del núm. 796 al 802, algunos parecen descritos en el referido documento entre los cuadros que habia en el cuarto bajo llamado *del Príncipe* con vistas á la plaza de Palacio; mas se califican allí como *copias* de Rubens hechas por Mazo, lo que sería de todo punto inadmisible.

792.—*Vista de un puerto de mar.*

Alto 0,54. Ancho 1,96.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

A la izquierda poblacion cercada de fuertes muros, con una puerta flanqueada de torreones de sillería, y en el centro una lengua de tierra que avanza dentro de la mar, con un elevado faro.

Véase la nota al núm. 791.

793.—*Vista del monasterio del Escorial.*

Alto 0,55. Ancho 1,98.—Lienzo.—(Compañero de los anteriores.)

Está tomada la vista á gran distancia, desde la parte baja de la campiña, y sirviendo de fondo á la gran mole de piedra las montañas á cuya falda está erigida.

Véase la nota al núm. 791.

794.—*Vista del Campillo.*

Alto 0,55. Ancho 1,98.—Lienzo.—(Compañero de los anteriores.)

Casa de campo de los monjes del Escorial. Descuellan en el silvestre terreno de esta posesion la iglesia, con un cobertizo en su puerta principal, la casa fuerte de piedra sillería, que áun se conserva, y una barraca, que ya no existe. La casa fuerte ó castillo ocupa el centro del cuadro, en segundo término.

Véase la nota al núm. 791.

795.—*País montuoso.*

Alto 0,56. Ancho 1,99.—Lienzo.—(Compañero de los anteriores.)

Al pié de unos peñascos cubiertos de vegetacion, en cuya cima se ven construcciones, pasa un camino que conduce á un valle limitado por una cortina de azuladas montañas; y hay en primer término una corriente de agua con un puentecillo, por el cual transita gente á caballo.

Véase la nota al núm. 791.

796.—*País.*

Alto 2,46. Ancho 2,14.—Lienzo.

Terreno montuoso y arbolado. Figuras: Adónis, muerto, en primer término, y en el cielo Vénus, en ademan de quererse precipitar de su carro.

Véase la nota al núm. 791.

797.—*País.*

Alto 2,46. Ancho 2,02.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Cielo borrascoso, rocas y una cascada. Figuras: Enéas ayudando á Dido á bajar del caballo para guarecerse en la caverna.

Véase la nota al núm. 791.

798.—*País.*

Alto 2,49. Ancho 2,05.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Terreno montuoso, con un gran peñasco á la izquierda, y á la derecha el mar. En lo alto de una montaña se ve á Polifemo en el acto de arrojar la piedra á Acis.

Véase la nota al núm. 791.

799.—*País.*

Alto 2,39. Ancho 2,05.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

Representa un puerto de mar con su muelle. Las figuras parece que indican la salida de Enéas de Cartago.

Véase la nota al núm. 791.

800.—*País.*

Alto 2,44. Ancho 2,19.—Lienzo.—(Compañero de los cuatro anteriores.)

A la izquierda, sobre una elevacion, un castillo. Las figuras representan á Latona con sus dos hijos, convir-

tiendo en ranas á los campesinos que les niegan el agua.

Véase la nota al núm. 791.

801.—*País.*

Alto 2,46. Ancho 3,25.—Lienzo.

Por entre dos grandes peñascos cubiertos de vegetacion, pasa la vista á un valle rodeado de montañas y bañado por un rio. En primer término hay dos figuras, hombre y mujer, y un perro herido.

Véase la nota al núm. 791.

802.—*País.*

Alto 2,48. Ancho 3,25.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Terreno montuoso y arbolado, con Mercurio y Argos en primer término, y en el segundo los rebaños donde se hallaba Io convertida en vaca por la diosa Juno.

Véase la nota al núm. 791.

803.—*El rapto de Proserpina.* (Copia de un cuadro de Rubens de este mismo Museo.)

Alto 1,79. Ancho 2,25.—Lienzo.

Colec. de Cárlos II. R. Alc. y Pal. de Madrid.—Colec. de Cárlos III, Palacio nuevo, *cuarto bajo del Príncipe, pieza principal.*

MENENDEZ (D. LUIS).—*Nació en Nápoles en* 1716; *murió en Madrid en* 1780.

Vino en 1717 de Nápoles á España con su padre D. Francisco Antonio Menendez, pintor de miniatura de la familia real de Felipe V, y bajo su direccion hizo notables progresos en su primera juventud; pero deseoso aquél de que los hiciese mayores, le envió á estudiar á Roma, á sus expensas, donde aprovechó mucho copiando el antiguo y las obras de los más afamados pintores. Volvió de allí á su patria, y el rey Cárlos III, entónces soberano de aquel reino, le distinguió con el título de su pintor de cámara por dos cuadros que le presentó. Restituido á Madrid, le ocupó D. Fernando VI

en los libros de coro de la capilla Real, y en 1773 le hizo ejecutar en miniatura una Sacra Familia para el oratorio portátil del Príncipe de Astúrias, que mereció los elogios de los inteligentes.- Sobresalió principalmente en el género de frutas y *bodegones*, y de su mano eran 44 cuadros de esta especie, firmados, que á principios del presente siglo adornaban las piezas del *cuarto del Rey* en el palacio de Aranjuez, los cuales se trajeron casi todos á este Museo.—Rivaliza en esta clase de pintura con los holandeses y flamencos del mejor tiempo.

804.—*Sacra Familia.*

Diámetro 1,19.—Lienzo.

Duerme el niño Jesus, y San José le contempla cariñoso. La Vírgen tiene en brazos al párvulo San Juan detras de la cama en que reposa su divino Hijo.—Figuras de tamaño natural.

805.—*La Vírgen acariciando al niño Dios.*

Alto 0,83. Ancho 0,62.—Lienzo.

Tiene María puesto el Niño sobre un almohadon carmesí, y le abraza cariñosamente juntando el rostro con su cabecita y cogiéndole la mano izquierda, que acerca aquel á su pecho.—Media figura y figura entera: tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio. Pal. de San Ildef.: torpemente atribuido á Van Dyck en el inventario respectivo.

806.—*Bodegon.*

Alto 0,42. Ancho 0,62.—Lienzo.

Sobre una mesa, un trozo de salmon crudo, un limon y tres vasijas, dos de ellas de cobre.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

807.—*Bodegon.*

Alto 0,42. Ancho 0,62.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Dos besugos, dos naranjas, una alcuza y otros chismes de cocina.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

808.—*Frutero.*

Alto 0,42. Ancho 0,62.—Lienzo.

Uvas blancas y tintas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

809.—*Frutero.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo. —(Compañero del anterior.)

Ciruelas en ramo y en un plato, y una rosca sobre una servilleta.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

810.—*Bodegon.*

Alto 0,48. Ancho 0,36.—Lienzo.

Una caja de dulce, una macerina de cristal, una garapiñera de corcho y una rosca sobre una servilleta.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

811.—*Bodegon.*

Alto 0,50. Ancho 0,36.—Lienzo.

Un puchero tapado con un casco de plato; un pan, cebolletas, peces y cacharros.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

812.—*Bodegon.*

Alto 0,40. Ancho 0,61.—Lienzo.

Dos perdices, cebollas y vasijas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

813.—*Bodegon.*

Alto 0,40. Ancho 0,62.—Lienzo.

Acerolas y manzanas, un tarro de dulce, un queso, etc.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

814.—*Bodegon.*

Alto 0,47. Ancho 0,34.—Lienzo.

Naranjas, melocotones, un tarro de dulce y cajas de turron.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

815.—*Bodegon.*

Alto 0,47. Ancho 0,34.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Una jarra, cerezas en un plato, ciruelas y queso.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

816.—*Bodegon.*

Alto 0,47. Ancho 0,34.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Una alcarraza y otras vasijas, pan y ciruelas claudias.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

817.—*Frutero.*

Alto 0,47. Ancho 0,33.—Lienzo.

Limas, naranjas, acerolas y una sandía.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

818.—*Bodegon.*

Alto 0,34. Ancho 0,47.—Lienzo.

Albaricoques, tarros y bollos.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

819.—*Bodegon.*

Alto 0,34. Ancho 0,47.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Una sandía partida sobre una servilleta, un pan, quesos en un plato, y una copa de vino.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

820.—*Bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.

Chorizos, jamon, y cacharros vidriados.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

821.—*Bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Un pan, peros, queso, un barrilito, una botella y una garapiñera.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

822.—*Bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Ostras, huevos, uñ perol y un puchero.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

823.—*Bodegon.*

Alto 0,48. Ancho 0,55.—Lienzo.

Peras, un melon y un barril de escabeche.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

824.—*Frutero.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.

Albaricoques en ramo y en plato, y guindas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

825.—*Frutero.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Peras en un plato y sobre la mesa, y ramos de guindas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

826.—*Frutero.*

Alto 0,62. Ancho 0,84.—Lienzo.

Peros, granadas y uvas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

827.—*Frutero.*

Alto 0,63. Ancho 0,84.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Peros y sandías.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

828.—*Frutero.*

Alto 0,34. Ancho 0,47.—Lienzo.

Ciruelas, un pan, un barril y una jarra.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

829.—*Frutero.*

Alto 0,35. Ancho 0,48.—Lienzo.

Limas, una caja de dulce, un tarro y otras vasijas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

830.—*Frutero.*

Alto 0,36. Ancho 0,50.—Lienzo.

Naranjas y un melon.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

831.—*Frutero.*

Alto 0,37. Ancho 0,49.—Lienzo.

Peros, granadas, tarros y cajas de dulce.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

832.—*Bodegon.*

Alto 0,49. Ancho 0,37.—Lienzo.

Pan, peras y queso, y unos cacharros.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

833.—*Bodegon.*

Alto 0,48. Ancho 0,36.—Lienzo.

Una taza de china, un plato con bizcochos y una chocolatera.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

834.—*Bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,62.—Lienzo.

Pepinos y tomates, con una aceitera y unos cacharros.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

835.—*Frutero.*

Alto 0,36. Ancho 0,62.—Lienzo.

Peras de gran tamaño, melocotones y uvas negras.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

836.—*Bodegon.*

Alto 0,48. Ancho 0,34.—Lienzo.

Un tarro de leche, un pan y una cesta con vajilla y una servilleta.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

837.—*Bodegon.*

Alto 0,49. Ancho 0,36.—Lienzo.

Una cesta con un trozo de jamon, unos pichones, y vidriado de cocina.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

838.—*Bodegon.*

Alto 0,49. Ancho 0,36.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Huevos, jamon, un puchero y una sartenilla.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

839.—*Frutero.*

Alto 0,48. Ancho 0,35.—Lienzo.

Un gran racimo de uvas en un canasto, ciruelas y un pero.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

840.—*Bodegon.*

Alto 0,35. Ancho 0,49.—Lienzo.

Manzanas, cajas de dulce y otras cosas.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

841.—*Bodegon.*

Alto 0,35. Ancho 0,49.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Higos, pan, una copa y una botella.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

842.—*Bodegon.*

Alto 0,41. Ancho 0,63.—Lienzo.

Sobre una mesa, una chuleta cruda de ternera, una cazuela, una marmita de cobre, un limon y un papel de especias.

Procedente del Pal. de Aranjuez.

MIRANDA. Véase Rodriguez de Miranda.

MONTALVO (D. Bartolomé).—*Nació en Sangarcía, obispado de Segovia, en* 1769; *murió el* 11 *de Agosto de* 1846.

Fué discípulo de D. Zacarías Velazquez; ignoramos si luégo estudió fuera de España. La Real Academia de San Fernando le admitió en su seno como individuo de mérito en 6 de Abril de 1814, y en 1816 le hizo su pintor de cámara Fernando VII. Cuando falleció, en 1846, llevaba 27 años de Teniente-Director de los Estudios de la precitada Academia.—Sobresalió principalmente en pintar países, bodegones y animales muertos. Sus obras más notables como paisista son: un lienzo que conserva la Academia; las marinas y países de los frisos de las ventanas, en las piezas de maderas finas del pa-

lacio del Escorial; y dos países de pequeñas dimensiones que hace algunos años conservaba en Roma con justo aprecio el excelente mosaicista B. Boschetti. Sus mejores cuadros de caza muerta y bodegones son quizá los que existen en este Museo.

843.—*Animales muertos.*

Alto 0,54. Ancho 0,72.—Tabla.

Un pato, una perdiz, dos calandrias y un canasto con peces.

844.—*Animales muertos.*

Alto 0,54. Ancho 0,72.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

Una liebre, una perdiz y pájaros; y un melon de cuelga y un tarro como accesorios.

845.—*Bodegon.*

Alto 0,55. Ancho 0,72.—Tabla.

Una cabeza de ternera, un puchero con un plato de fruta encima, un canasto con peces, etc.

846.—*Bodegon.*

Alto 0,51. Ancho 0,70.—Tabla.

Peces, una morcilla, pájaros muertos, y cacharros.

MORALES (LUIS DE), *llamado vulgarmente el* DIVINO MORALES.—*Nació en Badajoz á principios del siglo* XVI; *murió en su patria en* 1586.

En vida y en muerte fué desgraciado este pintor (observa el Sr. Musso y Valiente), pues á pesar de su habilidad vivió pobre y oscurecido, y despues cayó en tanto olvido, que costó no poco trabajo al infatigable Cean Bermudez averiguar que se llamó Luis, y no Cristóbal, como erradamente creyeron D. Antonio Ponz y los que semejante especie le inculcaron, y los que luégo siguieron á este escritor, hasta principios del siglo actual. Ignórase ademas todavía quiénes fueron sus maestros. Palomino, incurriendo en un verdadero anacronismo, le hace discípulo de Pedro de Campaña, que no vino á la península sino algunos años despues de haber ejecutado Morales los cuadros que existen firmados de su mano en las iglesias de Badajoz. Cean se inclina á creer que aprendió los principios del arte en Toledo ó Va-

lladolid, donde habia en el siglo XVI muchos y buenos profesores. El entendido M. Paul Lefort (Histoire des peintres.—*Ecole espagnole*) cree descubrir en él la casta alemana y flamenca del siglo XV, y hasta aventura la sospecha de ciertas analogias de escuela entre Morales y Fernando Gallegos. Nosotros propendemos más á la opinion del autor del *Abecedario pittorico*, que supone á Morales formado en el estudio asiduo de las obras de los maestros florentinos. En abono de este juicio cita el mencionado autor una preciosa tabla de *Jesucristo en la cruz, con la Virgen y San Juan al pié*, copia de Miguel Angel, hecha por Morales, que se conservaba en un convento de monjas de Evora, y que todos juzgaban original del Buonarotti; y várias otras pinturas del propio artista extremeño que presentaban iguales caractéres, existentes unas en Badajoz, otras en Lisboa. Creemos nosotros, pues, que Morales trató de imitar en lo más fundamental del arte, que es el dibujo y la expresion, la manera y hasta el acento de Miguel Angel, y que en lo demás demostró estar tambien grandemente prendado de los efectos de claro-oscuro de la escuela de Leonardo de Vinci y de la conclusion primorosa de los flamencos y alemanes de su tiempo.—Tuvo su residencia constante en su país, excepto una corta temporada que trabajó en Madrid para Felipe II. Todos los asuntos que pintó fueron sagrados, y, ó por esto, ó por su exquisito pincel, le apellidaron *el Divino;* y casi todo lo que pintó fué para Badajoz, donde nuevamente le halló el rey D. Felipe al volver de Portugal en 1581. Cuéntase que al verle le dijo el monarca: *Muy viejo estais, Morales;* á lo que el anciano respondió: *Sí señor, y muy pobre:* respuesta que le valió una pension de 300 ducados, que disfrutó hasta su muerte, ocurrida probablemente á los 77 años de edad.—Atribúyese su pobreza á la gran prolijidad con que pintaba, que no le permitió ejecutar sino pocas obras. En el peletear de las barbas y cabellos fué tan detenido como Van Eyck ó como Holbein, y con razon dijo de él Jusepe Martinez en sus Discursos practicables: *No sé si el buril en la plancha pudo hacer cosa más sutil y delicada.* A pesar de tan extremada conclusion, no aparecen duros y secos estos accidentes en sus cabezas, algunas de las cuales, por otra parte, presentan toda la magia y toda la energía de color del Bellino y del Giorgione; por lo que entendemos que hizo muy mal Francisco Pacheco en estigmatizar el estilo de Morales como de poca valía para los hombres doctos, pues la mucha nimiedad en los pormenores, cuando produce, como en los cabellos de los bustos de Morales, el efecto que nota Palomino de mover al espectador *á querer soplar en ellos,* no es carencia de virtud estética, sino sobra de aptitud para sentir la belleza de los objetos mínimos y para subdividir los encantos que la naturaleza agrupa. Lo que á la reputacion de Morales daña es la mucha facilidad con que se le atribuyen todos los *Ecce Homos* lánguidos, secos y descarnados, y todas las *Dolorosas* exhaustas y denegridas, sin hacerse cargo de que este pintor tuvo discípulos que, por quererle imitar, le pusieron en caricatura. El Museo Nacional posee un precioso cuadro de alegoría mística del divino Morales, adquirido á fines del año 1862 de uno de los hijos del difunto escultor de Cámara D. Valeriano Salvatierra. En el Museo provincial de Toledo hay de su mano un *Cristo* y una *Virgen de la Soledad*, muy bellos. La iglesia de San Isidro el Real de esta córte, por último, tiene en su sacristía un *Cristo á la columna* de este mismo pintor, cosa sobresaliente, y aun peregrina.

847.—*Ecce Homo.*

Alto 0,72. Ancho 0,50.—Tabla.

Desnudo, con la púrpura sujeta al pecho y caida por la espalda y sobre el brazo izquierdo, la corona de espinas en la cabeza, los ojos levantados al cielo, las manos atadas por las muñecas, una sobre otra, y la caña en la izquierda.—Ménos de media figura; tamaño natural.

Procede de un retablo que hubo en tiempo de Felipe III (1614) en el *Oratorio de la galería baja* del Pal. del Pardo.

848.—*La Vírgen de los Dolores.*

Alto 0,72. Ancho 0,50.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

Medita la atribulada Madre en la pasion y muerte de su divino Hijo, con las manos cruzadas junto al pecho. Túnica y manto verdosos, y toca blanca.—Ménos de media figura; tamaño natural.

De la misma procedencia.

C. L.

849.—*La presentacion del niño Dios en el templo.*

Alto 1,46. Ancho 1,16.—Tabla.

Cumplido el tiempo de la purificacion de la Madre, segun la ley de Moisés, llevaron al Niño á Jerusalen para presentarle al Señor..... y para presentar la ofrenda..... Habia á la sazon en Jerusalen un hombre justo y timorato, llamado Simeon..... á quien el Espíritu Santo habia revelado que no moriria sin ver al Cristo. Vino este varon inspirado al templo, y al entrar con el niño Jesus sus padres, tomándole en sus brazos, prorumpió en el memorable cántico y profecía que lleva su nombre. (S. Lúc., cap. II.)

El anciano Simeon tiene en las manos, sobre un paño blanco, al divino Infante, y como en actitud de ir á de-

positarle devotamente en la mesa ó altar de las ofrendas. A su derecha está la Vírgen con las manos juntas, mirando con religiosa ternura aquel acto; más allá, al fondo, asoma San José, no ménos atento á la sagrada y misteriosa ceremonia; y con los dos santos esposos forman grupo, junto á la mesa, las doncellas que vienen al templo trayendo el canastillo de la ofrenda y sendas hachas encendidas. Fondo: el interior del templo, dejando ver parte de su columnata.—Figuras de tamaño natural reducido.

Procede esta tabla del Pal. nuevo de Madrid, donde áun estaba en tiempo de Cean Bermudez.

F. L.

850.—*La Vírgen acariciando á su divino Hijo.*

Alto 0,57. Ancho 0,40.—Tabla.

Tiene la santa Madre al niño Dios en su regazo, sujetándole por la espalda con la mano izquierda y sosteniendo con la derecha su cabecita, levantada hácia ella. Jesus la mira con infantil donaire, introduciendo la mano en su pecho por una de las dos aberturas que tiene la túnica, modestamente ceñida al cuello, y levantando el velo que hasta el casto seno desciende desde la cabeza de Nuestra Señora.—Figuras de ménos de medio cuerpo.

F. L.

851.—*El Salvador.*

Alto 0,42. Ancho 0,34.—Tabla.

Cabeza de tamaño natural.

MORALES (Escuela de).

852.—*Ecce Homo.*

Alto 0,64. Ancho 0,52.—Tabla.

Tiene el Salvador las manos atadas al pecho, y en ellas la caña.—Media figura de tamaño natural.

MUÑOZ (D. Sebastian).—*Nació en la villa de Navalcarnero en* 1654; *murió en Madrid el Lúnes Santo del año* 1690. (Escuela de Madrid.)

Fué uno de los discípulos más aventajados de Claudio Coello, y con el producto de las obras que ejecutó al temple para las fiestas que hizo Madrid en el recibimiento de la reina doña María Luisa de Orleans, emprendió su viaje á Roma, codicioso de mayores adelantos; y allí estudió, bajo la direccion de Carlo Maratta, el antiguo y las obras de los grandes maestros. Pero como la decadencia en las artes no dimana tanto de la falta de buenos modelos cuanto del mal modo de verlos, y en esto la época en que el artista nace ejerce una influencia irresistible, sucedió que ni Maratta pudo enseñarle á nuestro Sebastian Muñoz á ver lo que él no veia, ni el alumno español ser más perspicaz que su maestro. Volvió pues de Roma inficionado del mal gusto reinante, y vacilando entre los *eclectistas*, á cuya escuela pertenecia su maestro, y los *macchinisti*, que eran los que más privaban, pero arrastrado, quizás á su pesar las más veces, por la moda de introducir mucha *bulla* en las composiciones.— A su regreso á España, por Zaragoza, ayudó á su primer maestro, Claudio Coello, en la pintura al fresco de la iglesia del colegio de la Mantería. Llegado á Madrid, pintó en el R. Alc. y Pal. el techo del *gabinete de la Reina* y la *galería del Cierzo* del mismo cuarto, representando las fábulas de *Angélica y Medoro* y *Psiquis y Cupido:* hizo ademas los retratos de doña María Luisa de Orleans y de varios personajes de la córte, y el Rey le nombró su pintor sin gajes el dia 30 de Agosto de 1688.—Fueron muy celebrados los cuadros de su pincel que se colocaron en la parroquia de San Salvador con motivo de una fiesta que los plateros de Madrid hicieron á su patrono San Eloy; pero lo fué más todavía el del *Martirio de San Sebastian* que expuso en la Carrera en una festividad del Santísimo *Corpus Christi*, el cual pasó de allí á poder del aficionado D. Francisco Mezcortá, adornó á principios de este siglo la sacristía del Cármen Descalzo de esta córte, y por último vino á poder del señor infante D. Sebastian Gabriel. Ignoramos el paradero de otro cuadro, que alcanzó tambien gran celebridad y áun fué asunto de una anécdota que repitieron Palomino y Cean, en que representó para los PP. Carmelitas Calzados el funeral de la referida Reina celebrado en 1689. Casado en segundas nupcias el Rey con doña María Ana de Neoburg, pintó Muñoz al fresco la Cámara Real segun la traza de Coello; consta que retrató á la nueva reina, estando este retrato inventariado en 1772 en la Colec. que poseia Carlos III en el Buen Retiro, y colocado en la *Galería del Mediodía;* y hallándose en otra obra de pintura al fresco, en la capilla de Nuestra Señora de Atocha, donde reparaba, juntamente con el pintor Arredondo, la bóveda en que habia años atrás lucido su ingenio Herrera el Mozo, cayó del andamio y falleció en el acto, á los 36 años de edad. La comunidad de aquel convento le dió sepultura con gran pompa en la Sala Capitular, y el rey Cárlos II mandó dar á su viuda 25 doblones para lutos y le señaló una pension.

853.—*Retrato del autor.*

Alto 0,35. Ancho 0,33.—Lienzo.

Facciones abultadas; cara ancha, toda afeitada; ojos negros y penetrantes; cabello largo; traje negro de golilla.—Cabeza con parte del pecho.

F. L.

MURILLO (Bartolomé Estéban).—*Nació en Sevilla, probablemente el dia* 1.° *de Enero de* 1618. *Murió en la misma ciudad el dia* 3 *de Abril de* 1682. *Es el verdadero corifeo de la* Escuela Sevillana.

Cuando vino al mundo este grande artista, vivian sus padres, Gaspar Estéban Murillo y María Perez, en una humilde casa de la calle de las Tiendas. Hacia tres meses que habia sido proclamada patrona de los dominios de Felipe IV la Vírgen María en el misterio de su Inmaculada Concepcion. ¡Bajo qué auspicios tan felices nacia el *pintor de las Concepciones!*—Fué su primer maestro Juan del Castillo, que le cimentó en el dibujo; pero habiendo quedado sin direccion cuando éste trasladó su casa á Cádiz, comenzó á pintar por sí solo para la Feria imágenes de devocion en tablas y sargas, que vendia á los armadores de Méjico y del Perú, y á los traficantes en pinturas. Hubo una época en que dudó si iria á Italia á aprender, como Vargas, en la escuela idealista de los romanos y florentinos, ó si deberia embeberse en Flándes é Inglaterra en el brillante naturalismo que venian de allá ostentando Pedro de Campaña, Francisco Frutet y Pedro de Moya; pero resolvió en su criterio íntimo y certero que no le era necesario salir de España si lograba en Madrid estudiar á su sabor los tesoros artísticos que los monarcas españoles de la casa de Austria habian amontonado en sus palacios y fundaciones; y firme en esta resolucion, habiéndose proporcionado algunos ahorros vendiendo á un cargador para las Indias muchos cuadros que velozmente pintó, se trasladó á la córte en 1643, sin comunicar su proyecto á profesor alguno y sin despedirse siquiera de sus deudos y amigos. Preséntase á su paisano Velazquez, que le acoge con benevolencia y le proporciona meditar y trabajar sobre las obras de los grandes maestros de su mayor agrado,—Tiziano, Rubens, Van Dyck, Ribera, Velazquez mismo;—y al cabo de dos años de infatigable estudio, regresa á Sevilla, y empieza allí la brillante serie de sus estéticas revelaciones. Ejecuta en 1645 los cuadros para el claustro chico del convento de San Francisco, y tal impresion causaron por la manera nueva y magistral de que hizo alarde, que empezó á correr la voz de que Murillo habia estado dos años encerrado sorprendiendo secretos á la naturaleza. Todo en aquella época tomaba color dramático y sabor de leyenda.—En las obras que hizo segun aquel primer estilo, se combinan el colorido de las escuelas veneciana y flamenca, y el dibujo detenido y seguro (*sólido* decimos hoy) de casta florentina.—Pero desde el año 1648, casado ya Muri-

llo y cumplidos los 30 de edad, comienza un nuevo período en la carrera del artista. Mudó su estilo primero en otro más franco, dulce y agradable: agrandó sus ideas, sintió con más viveza el natural, dió más bulto á las figuras, más atmósfera á sus escenas, más calor á sus tintas, más trasparencia á sus sombras, más sábia gradacion á sus términos; y al conjunto de sus cuadros un acorde y una armonía en que venció á todos los grandes pintores del mundo. Empezó entónces á producir obras con asombrosa facilidad, síntoma certero del genio, para la catedral, para los conventos, los hospitales, las parroquias y las casas de los particulares. Comparable sólo con aquel monstruo de la naturaleza, Lope de Vega, en la fecundidad de su talento, tapizó los edificios principales de Sevilla, privados y públicos, de cuadros admirables. La Inmaculada, bajo cuyo patrocinio habia venido al mundo, le inspiró el modo de representar su inefable misterio cual nunca ántes habia sido figurado. Nunca en efecto se habia visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna compostura é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza *insexual* de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla. Su indisputable preeminencia en el arte de representar esta divina idea, le valió el nombre antonomástico de *pintor de las Concepciones*.—Emuló con Rafael en el arte de representar al Dios infante, y áun puede decirse que le superó, si no en la gracia, en el milagro de asociar con la expresion de la inocencia la de la presciencia divina, que en los negros ojos de sus adorables niños Jesus es como penetrante saeta. Como Rafael, tuvo Murillo un *ideal*, si bien ambos genios difirieron en el *medio* de que echaron mano para expresarlo. Rafael sirvió á la idea católica de su época sacrificando la naturalidad á la forma clásica; Murillo persuadió la idea católica de su siglo con las únicas formas que aquel siglo comprendia, esto es, con las de la vida real (y hasta cierto punto *vulgar*), y avivando en los corazones la devocion con el individualismo y naturalismo de que estaban impregnados el drama y la leyenda sagrada. Pero el estilo de Murillo en la época de su madurez es característico, y le distingue de todos los otros pintores naturalistas Encuéntranse en él la verdad de Velazquez, los vigorosos efectos de Ribera, la armoniosa trasparencia de Tiziano, el empaste de Van Dyck, la brillantez de Rubens, y los superó á todos en el arte con que supo ocultar el procedimiento técnico. Sus biógrafos por lo general suelen distinguir por épocas los dos estilos, *cálido* y *vaporoso*, segun los cuales aparecen ejecutados sus cuadros desde el año 1648 hasta el fin de sus dias. Suponen que el *cálido* siguió á su primer estilo *seco*, y que el *vaporoso* fué el último que usó, cuando ya la imitacion de Herrera el Mozo y el pleno dominio de la forma y del color le hacian curarse ménos del dibujo, ántes en él tan concienzudo Pero esto es un error: alternó Murillo en ambos estilos indiferentemente, y así vemos lo practicó en la serie de cuadros que á los 56 años de edad emprendió para el famoso *convento de Capuchinos*, extramuros de Sevilla.—Los dos principales teatros de sus triunfos fueron el referido convento y el *Hospital de la Caridad*, desde el año 1670 hasta el de 1680: década gloriosa de una vida semejante á la del cedro, más rico de sávia cuanto más añoso. Antes de esta época, los mejores cuadros salidos de sus pinceles fueron: el de *San Antonio de Padua recibiendo al niño Dios que baja á sus brazos*, y los celebrados medio-pun-

tos de Santa María la Blanca (hoy existentes en la Academia de Nobles Artes de San Fernando). Posee esta Corporacion artística en su casa de la calle de Alcalá de Madrid uno de los más bellos cuadros del Hospital de la Caridad mencionado, que es el de *Santa Isabel, reina de Hungría, curando al tiñoso*, y los soberbios lienzos que decoraron el convento de Capuchinos existen hoy en el Museo provincial de Sevilla.—Deseoso de promover en su patria el adelantamiento de las bellas artes, venciendo la fiereza de Valdés Leal y la envidia de Herrera el Mozo, émulos de su mérito y habilidad, logró fundar una Academia en Sevilla, que se inauguró el dia 11 de Enero de 1660. Pocos años despues, muerto Felipe IV, su hijo Cárlos II le invitó con reiteradas instancias á establecerse en Madrid, nombrándole su pintor de cámara; pero Murillo rehusó siempre esta distincion, prefiriendo al bullicio de la córte la vida sosegada de su retiro y la direccion de la juventud que en torno suyo se habia agrupado en la referida Academia sevillana.—Falleció este fénix de la pintura religiosa española de resultas de una caida desde el andamio en que estaba pintando el cuadro de los *Desposorios de Santa Catalina* para la iglesia de Capuchinos de Cádiz. Espiró en su casa de Sevilla á los 64 años de edad, en brazos de su amigo y discípulo D. Pedro Nuñez de Villavicencio, caballero de la órden de San Juan. Fué enterrado en la bóveda de la capilla del Descendimiento de la parroquia de Santa Cruz.—Gloríanse todas las naciones de poseer en sus Museos cuadros de este gran pintor, y los hay en efecto muy notables en el palacio Pitti de Florencia, en el palacio Corsini de Roma, en el Louvre, en la Galería Nacional de Londres, en Dulwich-College, en Stafford-House, en el Belvedere de Viena, en la Pinacoteca de Munich, en el *Ermitage* de San Petersburgo, etc.—Murillo fué acaso el único gran pintor del siglo XVII de quien no poseyeron obras los dos últimos monarcas de la casa de Austria; pero el fundador de la dinastía de Borbon en España indemnizó á su nombre de tan injusto descuido, y su segunda esposa doña Isabal Farnesio se mostró tan solícita apreciadora del gran genio sevillano, que reunió en su Pal. de San Ildef. mas de 20 cuadros suyos capitales.

854.—*Sacra Familia*, *llamada* DEL PAJARITO.

Alto 1,44. Ancho 1,88.—Lienzo.

En un aposento reducido y sin ornato, en cuyo fondo se ven los útiles del oficio de carpintero, con que ganaba la vida el descendiente de David, encargado por el cielo de los años pueriles de Jesus y de los juveniles de María, está la Santa Familia reunida: el niño Dios, apoyado en el muslo derecho de su padre putativo, jugando con un perrillo de lanas, á quien enseña un jilguerillo, levantándole en alto para que no lo coja; San José, sentado, abrazando al Niño y sonriendo con dulce

abandono, miéntras así descansa de las fatigas de su oficio; y la Vírgen, sentada tambien en segundo término, junto á su devanador, y suspendiendo su labor para recrearse en aquel inocente juego.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del segundo estilo del autor.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de San Ildef.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *cuarto del infante don Javier.* Fué llevado á París al *Museo Napoleon*, en la guerra de España contra Bonaparte, y restituido despues del tratado de 1814. Ha sido cortado por la parte superior y por ambos lados, no sabemos en qué época.

C. L.—JOY. DE LA PINT.—F. L.

855.—*Rebeca y Eliezer.*

Alto 1,07. Ancho 1,51.—Lienzo.

Rebeca, hija de Bathuel, da de beber á Eliezer, mayoral de los ganados de Abraham, quien le habia enviado á Mesopotamia en busca de esposa para su hijo Isaac, con diez camellos, criados, arracadas, ajorcas y otras ricas alhajas. (*Gén.*, cap. XXIV.)

La escena es en el campo. Eliezer, de perfil en primer término, bebe en un caldero de cobre que sostiene con ambas manos la hermosa Rebeca, la cual vuelve el semblante á otras tres jóvenes, sus compañeras ó sus criadas, colocadas al rededor del pozo con sus respectivos cántaros de barro. Una de ellas tiene la ánfora sobre la cabeza, otra sobre el brocal, y la tercera, vista por la espalda, debajo del brazo. A lo léjos, á la izquierda, se descubren cinco ó seis figuras de criados que cuidan de los camellos, y á mayor distancia se ven montañas con arbustos y otros accidentes. Cuadro de transicion al mejor estilo del autor.

Pintó Murillo este lienzo en Sevilla, de donde lo trajeron Felipe V y su esposa cuando estuvieron en aquella ciudad. Figuró en la Colec. de doña

Isabel Farnesio en el Pal. de San Ildef., y como de esta procedencia, en la de Cárlos III, en el mismo Palacio, *retrete* y *gabinete*.

C. L.—F. L.

856.—*La Anunciacion de Nuestra Señora.*

Alto 1,83. Ancho 2,25.—Lienzo.

Haciendo oracion la Vírgen, arrodillada sobre un almohadon ante un reclinatorio cubierto con un tapete rojo, en el cual se ve un libro abierto, es de repente visitada por el ángel Gabriel, que descendido del cielo con una azucena en la mano, símbolo de la virginidad de la *elegida*, y doblando la rodilla ante la que mira ya como su Reina, le dirige la salutacion que ha confiado á sus labios el Eterno. El Espíritu Santo, en forma de paloma, ocupa el centro de un rompimiento de gloria en la parte superior, rodeado de ángeles y serafines. Fondo: estancia con decoracion arquitectónica de carácter romano, y en el suelo, entre el ángel y María, la canastilla con la labor, y la silla de la doncella de Nazaret.— Figuras de tamaño natural. Cuadro del segundo estilo del autor.

Un lienzo de Murillo, procedente de la coleccion de Quely, figuraba, con el título de la *Encarnacion*, en la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *pieza de conversacion de la Infanta*. Sus dimensiones eran próximamente las del presente lienzo, pero no tenemos certeza de que sea éste mismo.

C. L.—F. L.

857.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,53. Ancho 1,24.—Lienzo.

La hermosa pecadora, sentada en un peñasco dentro de una gruta, con un libro abierto en la mano izquierda y la derecha en la mejilla, apoyando el codo sobre una calavera que descansa en su muslo; mal cubiertos los delicados miembros con las desgarradas reliquias de sus galas y suelta la rubia madeja de su crespo cabello sobre la espalda y el pecho, levanta la cara y los ojos al

cielo, como en un delicioso arrobamiento en medio de los congojosos recuerdos de sus pasados extravíos. Un rayo de luz celestial que baja hácia ella ilumina toda su persona, su túnica cenicienta y su manto rosado.—Figura de tamaño natural. Cuadro de la época de transicion al último estilo del autor.

Sospechamos que sea esta misma la Magdalena que figura en el inventario de 1772 como existente en la Colec. de Cárlos III, Pal. de S. Ildef., *piezas del Despacho*; procedente de la Colec. de doña Isabel Farnesio.

C. L.

858.—*San Jerónimo.*

Alto 1,87. Ancho 1,33.—Lienzo.

Arrodillado en su gruta, desnudo y delante de un crucifijo puesto sobre una piedra, donde tiene varios libros, tintero y plumas, medita el santo doctor con gran compuncion, y con las manos cruzadas, sobre la pasion de Cristo. Un paño amoratado cubre el centro de su cuerpo. Al pié del peñasco hay otros libros y papeles, una calavera y el capelo de Cardenal, que tradicionalmente, aunque con evidente error, se le da por atributo de una dignidad que no tuvo.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del estilo llamado *cálido.*

859.—*La Adoracion de los pastores.*

Alto 1,87. Ancho 2,28.—Lienzo.

María, arrodillada junto al pesebre, donde tiene echado á su divino Hijo, levanta el pañal en que estaba envuelto para que le vean unos sencillos pastores, que han acudido á adorarle y ofrecerle sus humildes dádivas. El más anciano de éstos, hincadas ambas rodillas y juntas las manos, vestido de un pobre sayo pardo, por cuya rotura asoma un pellico que lleva debajo, y descalzo de pié y pierna, contempla lleno de admiracion y fe al Dios humanado en el tierno infante, á quien se

propone dar en ofrenda dos gallinas. A su lado una anciana va á presentarle una cesta llena de huevos. Detras un pastor mozo, en pié, con ademan gallardo aunque reverente, trae como regalo un hermoso cordero vivo, á quien sujeta por el cuello para que no se acerque á la improvisada cuna. San José, en pié á la izquierda de la Madre vírgen, embozado en su manto, observa con cariñosa atencion al recien nacido, con ambas manos apoyadas en su báculo. Fondo: ruinas de un templo antiguo, con el buey y la mula asomando por el lado izquierdo.—Figuras de tamaño natural. Cuadro del segundo estilo de Murillo.

Dudamos si es éste el cuadro del *Nacimiento de Cristo* que figuró en el Pal. nuevo, Colec. de Cárlos III, *pieza de conversacion de la Infanta*, procedente de la Colec. de Quelly. Lo grabó en París Mr. Hubert para la Calcografía Nacional.

C. L.—F. L.

860.—*Representacion alegórica del célebre lema de San Agustin: «Puesto en medio, no sé adónde volverme.»*

Alto 2,74. Ancho 1,95.—Lienzo.

El santo Obispo de Hippona, arrodillado en la grada de un altar, con su hábito negro y capa pluvial, los brazos abiertos y la cara levantada, fluctúa absorto entre las dos sagradas imágenes que contempla en medio de un rompimiento de gloria: de una parte Jesus crucificado, que le redime con la preciosa sangre de su costado abierto, y de la otra la Vírgen María, que le nutre con el néctar virginal de su casto seno. En el límite del espacio luminoso que sirve de campo á ambas imágenes, hay multitud de ángeles entre arreboladas nubes. Dos de ellos, descendidos hasta el pavimento, recogen el báculo y la mitra que abandonó en su arrobamiento el preclaro doctor de la Iglesia. En el suelo, en primer tér-

mino, hay varios volúmenes de sus escritos.—Figuras de tamaño natural. Cuadro del estilo del autor llamado *cálido.*

Fué este lienzo propiedad del Marqués de los Llanos. Figuró despues en la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, y decoraba la *sacristía de la Real capilla.*

F. L.

861.—*La Porciúncula.*

Alto 2,06. Ancho 1,46.—Lienzo.

Llevaba este nombre una porcioncilla de terreno en cierta posesion que á principios del siglo XIII tenian los monjes benedictinos á unos seiscientos pasos de Asís, y donde habia una iglesia arruinada, de la advocacion de *Nuestra Señora de los Angeles.* Reparada esta iglesia por San Francisco, vino á ser la cuna de su seráfica religion y como el teatro de muy insignes favores que el Santo recibió del cielo. De ella salió para hacer la vida penitente que asombró al mundo, y en ella le fué otorgado por Jesus, en sobrenatural revelacion, el famoso jubileo que lleva el nombre de *La Porciúncula.*—Arrodillado San Francisco en la grada del altar de dicha iglesia, levanta la cabeza hácia la celeste aparicion en que se le representan Jesucristo con la cruz y su Madre Santísima á su izquierda, sobre arreboladas nubes y en un campo de luz orlado de ángeles, los cuales derraman en la sagrada estancia, trocadas en fragantes rosas, las espinas con que se habia flagelado el Santo durante el invierno. La Vírgen está en actitud de interceder con su divino Hijo en favor de la peticion de su siervo; y Jesus en la de otorgar á éste la gracia del jubileo.—Figuras de tamaño algo menor que el natural. Cuadro del estilo llamado *cálido.*

F. L.

862.—*La Vírgen con el niño Jesus en su regazo.*

Alto 1,51. Ancho 1,03.—Lienzo.

Le tiene abrazado y sentado en su muslo derecho, sobre un paño blanco revuelto á su brazo. Túnica color de granate y manto azul verdoso, caido por su espalda y cubriendo sus rodillas.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del estilo del autor llamado *cálido.*

863.—*Santiago Apóstol.*

Alto 1,34. Ancho 1,07.—Lienzo.

Visto de frente, con túnica azul oscura, esclavina cenicienta con conchas, manto acarminado que le cubre el brazo izquierdo, y que está sujeto por delante con un libro voluminoso que tiene en la mano. Apoya la derecha en un grueso bordon de peregrino. Cuadro del estilo *cálido.*

Perteneció á la Colec. del Marqués de la Ensenada, y así lo consigna en nota marginal el Invent. de la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *paso del dormitorio del Rey.*

C. L.—F. L.

864.—*El niño Dios, pastor.*

Alto 1,23. Ancho 1,01.—Lienzo.

Represéntase á Jesus niño, de edad de seis ú ocho años, sentado en un terrazo, con el brazo izquierdo sobre el cordero y en la mano derecha el cayado; descalzo, vestido con túnica color de rosa y pellico, y descubriendo la pierna izquierda. Por detras de la figura asoma un trozo de cornisa y parte de un peñasco con árboles y arbustos, y más léjos un trozo de columna antigua sobre su pedestal. Al lado opuesto espáciase la vista por una dilatada llanura, donde está un rebaño pastando.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro de la mejor época del autor.

Supone Cean que este precioso cuadro (cuya figura tomó Murillo de una de Cupido, de la estampa que sirve de portada á la coleccion de los *Metamorfóseos de Ovidio*, de Stefano de la Bella) vino al Pal. de Madrid desde Cádiz, donde lo compró Cárlos IV despues del año 1792; habiéndolo poseido ántes en Sevilla, en 1770, dos aficionados sucesivamente. Si el hecho de la adquisicion es exacto, habrémos de reconocer que el erudito Cean se equivocó en cuanto al cuadro, y que aquél recayó en alguna repeticion de que no se conserva noticia. El lienzo presente lleva la marca de haber pertenecido á la Colec. de la reina doña Isabel Farnesio. Perteneció luégo á la de Cárlos III, en la *sala de la Princesa* del Pal. de S. Ildef. En los respectivos inventarios, en verdad, se describe este cuadro suponiendo que representa á San Juan niño, y no á Jesus niño; pero, aparte de que la descripcion conviene con la de nuestro lienzo, determinando con toda claridad el asunto con estas palabras: *San Juan, sentado junto á un edificio, con la mano izquierda sobre el cordero;* es evidente que la equivocacion era muy perdonable tratándose de un Jesus representado con los atributos de un San Juan, á saber, el pellico y el cordero.

C. L.—J. DE LA PINT.—F. L.

865.—*San Juan Bautista, niño.*

Alto 1,21. Ancho 0,99.—Lienzo.

A la sombra de un peñasco está sentado el precursor del Mesías, con los ojos clavados en el cielo, vestido con pellico terciado sobre el hombro izquierdo y un paño rojo encima, aplicando con fervor una manita al pecho, miéntras la otra descansa sobre su cordero, empuñando la cruz con el liston del *Agnus Dei.* Fondo: peñascos con arbustos, y en el cielo un rayo de luz que desciende sobre el santo niño. Cuadro del mejor estilo del autor.

La Casa Real lo adquirió del Marqués de la Ensenada.—Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo, *paso de tribuna y trascuartos.* Otro igual habia en la coleccion del Pal. de S. Ildef., procedente de la de doña Isabel Farnesio, *sala de la Princesa.* Ignoramos si era repeticion ó copia.

C. L.—J. DE LA PINT.—F. L.

866.—*Jesus y San Juan, niños:* cuadro conocido con el nombre de *Los Niños de la concha.*

Alto 1,04. Ancho 1,24.—Lienzo.

Cerca de un manantial que riega un bosquecillo, y

arrodillado humildemente sobre un terrazo que amenizan hermosas y silvestres plantas, bebe el Precursor niño el agua que le suministra el niño Jesus en una concha. San Juan apoya con la mano izquierda en el suelo la cruz de caña que descansa tambien en su hombro, y el Verbo infante, al tiempo de darle de beber con la mano derecha, le señala con la otra un rompimiento de gloria con tres ángeles entre nubes, que simboliza la reconciliacion de la tierra con el cielo, cerrado á los mortales hasta su dichosa venida al mundo. El cordero, echado en primer término, levanta la cabeza para mirarlos.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del último estilo de Murillo, ó sea el *vaporoso.*

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; sin colocacion determinada segun el respectivo inventario.

C. L.—F. L.

867.—*La Anunciacion.*

Alto 1,25. Ancho 1,03.—Lienzo.

Represéntase el sagrado misterio en la habitacion de María, donde aparece ésta llena de gracia, en actitud devota, arrodillada, con las manos cruzadas sobre el pecho, junto á un bufetillo cubierto con un paño, donde estaba leyendo y haciendo oracion, despues de haber dejado la labor en un canastillo, colocado con oportunidad en primer término. El arcángel, gallardo mancebo alado, con la rodilla derecha en tierra, expone á la elegida su embajada, señalando con la mano izquierda al Espíritu Santo, que está en lo alto en forma de paloma, y por cuyo poder y virtud ha de realizarse el adorable misterio de la Encarnacion. Enriquecen la composicion tres grupos de diez y siete ángeles niños, formando bellísimos contrastes sus actitudes y expresando afectos de admiracion y complacencia. La túnica de la Vírgen

es rosada con algunos golpes de morado en los pliegues, y su manto de azul ultramar; cambiante la vestidura del paraninfo, y rojo anaranjado el cendal volante que le sujeta la cintura. Pertenece este lienzo al mejor tiempo del autor.

Trajéronle de Sevilla Felipe V y su esposa doña Isabel en 1729, y figuró en la coleccion de esta señora en el Pal. de S. Ildef., y luégo en la de Cárlos III, en el mismo palacio, *pieza del Despacho.*

C. L.—F. L.

868.—*Asunto místico, alusivo á la dulzura y suavidad con que escribió San Bernardo alabanzas de Nuestra Señora.*

Alto 3,11. Ancho 2,49.—Lienzo.

Arrodillado el Santo en su celda, recibe, lleno de gratitud, el néctar virginal de la Madre de Dios, con una mano al pecho y la otra extendida como alegando su indignidad. La Vírgen, en pié sobre una nube y sostenida por serafines, tiene la mano derecha en el pecho, y sostiene con la izquierda al niño Jesus, que mira con complacencia al santo Abad de Claraval tan favorecido. La gloria que rodea la aparicion está como orlada de ángeles, que ya descansan en vagorosas nubes, ya se suspenden en ellas. A la espalda del Santo se ve la mesa en que leia, con los libros, el tintero y un ramo de azucenas, y la silla en que estaba sentado: al fondo de la estancia la modesta biblioteca del gran escritor, y en el suelo, en primer término, algunos volúmenes y el báculo abacial.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del mejor estilo de Murillo.

Colec. de Felipe V, Pal. de S. Ildef., *dormitorio de SS. MM.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio, y con la misma colocacion. Grabado por Muntaner.

C. N.—F. L.

869.—*San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de Nuestra Señora.*

Alto 3,09. Ancho 2,51.—Lienzo.

Cyxila, sucesor de San Ildefonso en la silla de Toledo, describe de este modo el hecho: «Postrándose (Ildefonso) ante el altar de la Santísima Vírgen, encontró sentada á la misma Señora en la cátedra donde solia sentarse el Obispo y saludar al pueblo.....; y levantando los ojos, miró al rededor y vió todos los arcos de la iglesia llenos de escuadrones de vírgenes que cantaban salmos de David, con una armonía muy dulce y suave. Entónces, mirándole la Vírgen, le habló de esta manera: Acércate á mí, rectísimo siervo de Dios, toma de mi mano esta dádiva que te he traido de los tesoros de mi Hijo; bendiciéndola, has de usarla solamente en mis festividades.» No dice el texto que fuera precisamente la casulla lo que entregó la Vírgen al Santo; pero es tradicion muy antigua entre los pintores y escultores.

Sentada la Madre de Dios en la cátedra episcopal, levantada sobre gradas de mármol, y rodeada la celestial Señora de cuatro hermosos ángeles mancebos, ángeles niños y serafines, entrega á Ildefonso la casulla, que éste recibe arrodillado al pié de la cátedra, tomando con ambas manos la sagrada vestimenta. Dos de los celestiales mensajeros asisten en este acto de predileccion á su Reina; uno de ellos, con vestidura amarilla, humildemente prosternado en la grada inferior, el otro al lado opuesto, en pié, en ademan de congratulacion, vestido con túnica blanca y aéreo cendal verdoso agitado como ligera gasa. Á la izquierda del espectador otros dos ángeles conversan entre sí, uno de espaldas, gallardamente plantado, con el pié izquierdo sobre la marmórea grada y recogiendo con la mano derecha su vestidura de cambiante carminoso, y el otro envuelto en fi-

nísimo y vaporoso lino. Una anciana devota, con toca blanca, manto rojo, y una vela encendida en la mano, asiste, arrodillada detras del Santo, á la milagrosa aparicion. En la parte superior del cuadro ángeles y serafines revolotean entre nubes ó anegados en el luminoso vapor de un rompimiento de gloria. Tiene la Vírgen túnica roja y manto de ultramar templado; San Ildefonso el hábito negro de los primitivos benedictinos. La cátedra en que está sentada Nuestra Señora es de madera blanca tallada, de estilo berninesco; y sobre ella un pabellon morado forma elegantes y grandiosos pliegues, sujeto al fuste de una columna.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del mejor tiempo de Murillo.

Colec. de Felipe V, Pal. de S. Ildef.; *dormitorio de SS. MM.*—Coleccion de Cárlos III, en el mismo R. Sitio, y con la misma colocacion.—Grabado por D. Fernando Selma.

C. N.—F. L.

870.—*La Vírgen del Rosario.*

Alto 1,64. Ancho 1,10.—Lienzo.

Sentada la Vírgen sobre un zócalo de piedra de carácter arquitectónico, tiene abrazado, y con un pié sobre su muslo izquierdo, al divino Infante. Éste, juntando su cara con la de su santa Madre, mira fijo al espectador, y pone su manita izquierda en el cuello de María. Entre ésta y su Hijo tienen asido un rosario, del cual le viene el nombre al cuadro. El Niño está todo desnudo. La Vírgen tiene un vestido encarnado sobre una túnica interior rosada, y el manto azul echado á la espalda con uno de los extremos sobre ambos muslos. Un ligero velo amarillento baja de su cabeza hasta su cadera derecha.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Estilo llamado *cálido*.

No tenemos certeza de que este lienzo haya pertenecido á la coleccion de

Cárlos III, aunque en tiempo de éste figurase en el *paso de tribuna y trascuartos* del Pal. nuevo de Madrid una *Vírgen del Rosario, de Murillo*, y tambien *con el Niño en pié sobre sus rodillas;* porque el respectivo inventario señala la figura principal de este cuadro como *de medio cuerpo.* Lo probable es que sea el mismo cuadro, y que esta última indicacion esté equivocada, pues así lo persuade la medida, muy aproximada á la del presente lienzo.— Su procedencia está marcada al márgen de esta manera: *Profesa.*

F. L.

871.—*La conversion de San Pablo.*

Alto 1,25. Ancho 1,69.—Lienzo.

(Véase el pasaje histórico bajo el núm. 325.)

Saulo, arrojado de su caballo y herido de repentina ceguera, levanta el rostro y la mano derecha hácia el lugar de donde parte la voz del cielo que le pregunta: *¿Por qué me persigues?* En medio del resplandor que le derribó en tierra, aparécese Jesucristo con la cruz al lado izquierdo y haciendo flotar al viento un manto de azul ultramar rebajado. Un jóven del séquito del caudillo vencido, medio desnudo, ayuda á éste á incorporarse, y varios soldados, unos á pié y otros en sus caballos espantados, dirigen atónitos los ojos á la parte donde vieron la luz del cielo. Uno de los jinetes tiene una bandera roja; Saulo, tunicela azul y manto encarnado.—Cuadro del mejor estilo del autor.

F. L.

872.—*Santa Ana dando leccion á la Vírgen.*

Alto 2,19. Ancho 1,65.—Lienzo.

La madre de la niña María, sentada en una banqueta de estilo arquitectónico sobre un blando cojin rojo con borlas de seda, sostiene con la mano derecha un libro abierto, y explica accionando con la izquierda lo que lee su hija y señala ésta con su manita. La graciosa niña está en pié al lado siniestro de la madre, oyendo con atencion lo que la dice, y ataviada con su blonda cabellera suelta en ondas, cayendo sobre los hombros y es-

palda, y con un gracioso lazo de cinta de seda en el lado izquierdo, segun la moda andaluza. Su túnica es rosada, de larga cola, y el manto azul, de templado ultramar, está recogido sobre su brazo. Santa Ana tiene en la cabeza tocas de fino lienzo que cubren sus hombros y pecho: su túnica es de color neutro, forrada de verde, y su manto amarillo, extendido sobre sus muslos y rodillas. El fondo representa un majestuoso atrio, adornado con columnas, pedestales y balaustres de mármol. En el pavimento, en primer término, hay un canastillo con la labor de la santa, y bajan de lo alto, revoloteando en un rompimiento de gloria, dos lindos ángeles niños, que traen una corona de flores para la doncellita inmaculada. —Pintó Murillo este cuadro pocos años ántes de su muerte, y despues del 1674.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Pal., *cuarto de la Princesa.*

C. L.—F. L.

873.—*Santa Ana dando leccion á la Vírgen.*

Alto 0,47. Ancho 0,25.—Lienzo.

Boceto para el cuadro número 872, con notables variantes. En este primer pensamiento la Santa tiene abrazada á la niña; una y otra presentan diferencias en la postura, en la disposicion de las ropas y en su color; y los ángeles que bajan del cielo sobre el grupo de la madre y de la hija, vienen abrazados y sin la corona que traen en el cuadro grande.

874.—*Cristo crucificado.*

Alto 1,83. Ancho 1,07.—Lienzo.

Fondo: país montuoso en soledad y tinieblas, con luz mortecina hácia el horizonte.—Cuadro del estilo llamado *vaporoso.*

F. L.

875.—*Jesucristo crucificado.*

Alto 0,71. Ancho 0,54.—Lienzo.

Campo desierto: cielo tenebroso, con un golpe de luz en las nubes á la mano derecha del Redentor.—Cuadro del llamado *tercer estilo.*

Perteneció á la Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; y despues á la de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *tribuna de la Princesa.*

876.—*San Fernando, rey de España.*

Alto 0,56. Ancho 0,38.—Lienzo.

Está el santo Rey arrodillado, haciendo oracion, sobre un cojin de terciopelo carmesí con borlas en los ángulos; juntas las manos, y la cabeza un tanto inclinada hácia adelante, en actitud devota. Representa este retrato imaginario de 30 á 35 años de edad. Tiene el cabello largo por los lados y cortado sobre la frente, á la usanza del siglo XV, no como se llevaba en el XIII; y barba juvenil, poco crecida. Lleva sobre una tunicela con fleco de oro, una media armadura de acero, calzas y gregüescos, gorguera de abanillos, botas, manto real de tisú de oro forrado de arminios, sujeto al pecho, con un collar de oro al cuello, del que pende una medalla de la Vírgen; y sobre el reclinatorio que tiene delante están, en otro cojin, el cetro y la corona. Dos ángeles en lo alto descogen el cortinaje de la estancia para que vea el resplandor del cielo, propicio á su plegaria.—Cuadro del mejor estilo del autor.

Pudo pintar Murillo este retrato, tan lleno de impropiedades de indumentaria, hácia la época de la canonizacion del santo Rey (1671), y tomando como buenas para su traje las prendas de que, muy devotamente pero sin el menor conocimiento de la materia, revistieron en aquella ocasion la veneranda momia de D. Fernando III, que se conserva en la capilla Real de la catedral de Sevilla.

C. L.—F. L.

877.—*La Concepcion.*

Alto 0,96. Ancho 0,64.—Lienzo.

Hollando la luna y las nubes, con las manos juntas y los ojos levantados, tiene María al pié un grupo de tres hermosos ángeles, uno de los cuales recoge su manto azul flotante, ostentando los otros dos la palma y las rosas. En la parte superior, á derecha é izquierda, serafines anegados en el celestial resplandor que sirve á la Inmaculada de aureola. Á su izquierda hay otro grupo de dos ángeles que sostienen un espejo, alusivo á la invocacion de *Speculum justitiæ.*— Cuadro del mejor estilo del pintor.

Este precioso lienzo, algo mermado en sus dimensiones modernamente, perteneció á la Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; y despues á la Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio, *pieza de la Princesa.*

878.—*La Concepcion.*

Alto 2,06. Ancho 1,44.—Lienzo.

Aparece en medio del cuadro la imágen de la Vírgen Santísima, de 13 á 14 años de edad, en pié sobre un trono de deshechas nubes, vista de frente, con las manos juntas delante del pecho, y elevada un tanto la cabeza como en arrobamiento. Está vestida con túnica blanca y manto azul rozagante de rico ultramar, que recogido sobre el brazo izquierdo, baja por la espalda y flota al viento. Enriquecen su trono de nubes cuatro hermosos ángeles niños, que ostentan vástagos de azucenas, rosas, palma y olivo, símbolos ó atributos de la Madre de Dios. Sirve á la Vírgen de aureola un rompimiento de gloria, con un grupo de serafines á cada lado. —Figura de tamaño natural. Cuadro del estilo llamado *vaporoso.*

Ésta es una de las muchas *Concepciones* que vinieron de Sevilla á Madrid bajo los reinados de Cárlos II, Felipe V, Cárlos III y Cárlos IV.—Coleccion

de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, en el Pal. de S. Ildefonso; *pieza de la tribuna de la Princesa.*

C. L.—J. DE LA PINT.—F. L.

879.—*La Concepcion.*

Alto 0,91. Ancho 0,70.—Lienzo.

Tiene la Vírgen las manos al pecho, una sobre otra, sujetando contra la túnica un extremo de su manto, azul éste, y blanca aquélla, con un ligerísimo velo al cuello. La luna en la parte inferior. Fondo de gloria, con tres cabezas de serafines á cada lado.—Media figura, tamaño natural. De la mejor época del autor.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *dormitorio de SS. AA.*

880.—*La Concepcion.*

Alto 2,22. Ancho 1,18.—Lienzo.

Con las manos cruzadas al pecho y el rostro levantado, hollando la luna y en pié sobre una nube, tiene la Inmaculada como de peana cinco hermosos ángeles, dos de los cuales ostentan una palma, un ramo de olivo, rosas y azucenas.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del estilo llamado *vaporoso.*

F. L.

881.—*Martirio del apóstol San Andres.*

Alto 1,23. Ancho 1,62.—Lienzo.

Despues de haber predicado el Evangelio en muchas provincias del Oriente, penetró en la Achaya, y en la ciudad de Patrás fué condenado á morir en cruz por el procónsul Egeas, por no querer tributar adoracion á los ídolos del paganismo. Ejecutóse la sentencia el dia 30 de Noviembre del año 63 de Jesucristo, bajo el imperio de Neron, y es tradicion (aunque combatida por respetables escritores eclesiásticos) que la cruz en que murió

atado era en forma de aspa, y no á manera de T, como la en que espiró el Redentor.

Descuella en el centro de la composicion el santo Apóstol desnudo y levantado en el aspa. Un sayon está acabando de amarrarle el pié derecho; otro, que le ha atado el izquierdo, tiene la cuerda para que no se suelte, y otros dos, arrodillados en el suelo, recogen una escalera y una esportilla de herramientas. Miéntras los soldados de á pié y de á caballo, y la gente que ha acudido á ver el suplicio, forman grupos al pié, aquéllos impasibles, ostentando sus picas, bandera y armas, y el pueblo demostrando afectos de compasion en las mujeres, el heroico discípulo de Jesucristo, que tanto ansió morir abrazado á la cruz de su divino Maestro, levanta los ojos y el semblante al cielo para regocijarse con los ángeles, que en un rompimiento de gloria se le aparecen trayéndole la palma y la corona del martirio. Fondo, país con lejanas construcciones de arquitectura antigua, y mucho pueblo agrupado al pié de las murallas de la ciudad.—Cuadro del último estilo de Murillo.

F. L.

882.—*La parábola del Hijo pródigo.*

Alto 0,27. Ancho 0,34.—Lienzo.

«Un hombre tenía dos hijos, de los cuales el más mozo dijo á su padre: «Dame la parte de la herencia que me toca.» Y el padre repartió entre los dos la hacienda.» (S. Lúcas, xv, 11 y 12.)

Recibe el mozo su legítima en sacos de dinero, puestos sobre una mesa, á la cual está sentado el padre, anciano, y detras dos mujeres en pié junto á una puerta; una de ellas como pesarosa de la determinacion de aquel mal hijo.—Del último estilo de Murillo.

883.—*La parábola del Hijo pródigo* (continuacion).

Alto 0,27. Ancho 0,34.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

«No se pasaron muchos dias que aquel hijo más mozo, recogidas todas sus cosas, se marchó á un país muy remoto.» (S. Lúcas, xv, 13.)

Sale el pródigo de su pueblo, lujosamente ataviado como un caballero del siglo xvii, cabalgando en una arrogante jaca castaña. Con el chambergo en la mano saluda á la familia, que sale á despedirle á la puerta de la casa: la mujer llorando, y los otros viéndole partir.

884.—*La parábola del Hijo pródigo* (continuacion).

Alto 0,27. Ancho 0,34.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

«Malbarató todo su caudal, viviendo disolutamente.» (S. Lúcas, xv, 13.)

Está el pródigo á la mesa, lujosamente ataviado, con dos cortesanas, á una de las cuales abraza, teniendo en la mano derecha una copa llena de vino. Otro jóven elegante toca la vihuela miéntras ellos comen y beben alegremente. Un camarero entra con un plato en alto, y otro coloca un manjar en la mesa.

885.—*La parábola del Hijo pródigo* (continuacion).

Alto 0,27. Ancho 0,34.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

«Despues que lo gastó todo, sobrevino una grande hambre en aquel país, y comenzó á padecer necesidad. De resultas púsose á servir á un morador de aquella tierra, que le envió á su granja á guardar cerdos..... Y volviendo en sí, dijo: «¡Ay, cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen pan en abundancia, miéntras que yo estoy aquí pereciendo de hambre! No; yo iré á mi padre, y le diré: Padre mio, pequé contra el cielo y con-

tra tí; no soy digno de ser llamado tu hijo: trátame como á uno de tus jornaleros.» (S. LUCAS, XV, 14-19.)

Solo, en medio del campo desierto, sin más compañía que los cerdos que le han dado á guardar, y que se ceban á su lado miéntras él se muere de hambre, está el desengañado mozo arrodillado y contrito, cubierto apénas con unos andrajos, y con los ojos clavados en el cielo como pidiendo á Dios misericordia. Fondo, campo yermo con un edificio medio arruinado.

886.—*Jesus, niño, dormido sobre la cruz.*

Alto 0,63. Ancho 0,88.—Lienzo.

Es una alegoría sagrada sobre la divina mision de Jesus, vencedor de la muerte al entregarse como víctima. Duerme el niño Dios sobre el instrumento de su futuro suplicio, con la manita izquierda al pecho, y puesta la derecha sobre una calavera. Debajo de la cruz hay un paño carminoso.—Figura de tamaño natural. Cuadro del estilo llamado *cálido*.

Este cuadro pasó de la Colec. de Quelly á la de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier.*

F. L.

887.—*La cabeza de San Juan Bautista.*

Alto 0,50. Ancho 0,77.—Lienzo.

Colocada en una fuente de oro, segun fué presentada por Salomé á Herodías.—Tamaño natural. Cuadro del llamado *tercer estilo.*

888.—*La cabeza de San Pablo apóstol.*

Alto 0,50. Ancho 0,77.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Está puesta sobre una basa. Cabello y barba canosos. —Tamaño natural. Pertenece al llamado *tercer estilo* del autor.

889.—*San Jerónimo leyendo.*

Alto 1,25. Ancho 1,09.—Lienzo.

Sentado el santo Doctor en una gruta, clava la vista en un gran libro que tiene delante, sostenido en el muslo y brazo izquierdo, y separa con la mano derecha una hoja para volverla. Está desnudo, sin más ropa que un manto rojo que le tapa la parte inferior del torso. Tiene sobre una piedra varios libros, papeles, tintero y plumas. Fondo, peñasco y parte de celaje.— Más de media figura de tamaño natural. Cuadro de la segunda época del autor.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef., *pieza donde se decia la misa.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *pieza del Despacho.*

890.—*San Francisco de Paula.*

Alto 1,04. Ancho 1.—Lienzo.

Apoyado en un báculo de horquilla y vestido con su humilde hábito, extiende la mano derecha y mira al cielo, donde se le aparece entre nubes el sol de la caridad, que es el santo emblema de su vida.— Media figura de tamaño natural. Cuadro del segundo estilo del autor.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *pieza de la tribuna de la Princesa;* procedente de la Colec. de la reina madre doña Isabel Farnesio.

J. DE LA PINT.—F. L.

891.—*San Francisco de Paula.*

Alto 1,11. Ancho 0,83.—Lienzo.

Arrodillado en el campo sobre unas piedras, y apoyado con ambas manos en su báculo, dirige la mirada al cielo, de donde desciende á él un rayo de luz. Fondo, país quebrado con una iglesia en lontananza.

892.—*La vieja hilando.*

Alto 0,61. Ancho 0,51.—Lienzo.

Tiene vestido ceniciento y un paño blanco en la ca-

beza, prendido bajo la barba á modo de toca. En las manos la rueca con el copo de lino.—Busto prolongado, de tamaño natural.

En la Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef., adornaba la *pieza de la chimenea junto al tocador.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *pieza cuadrada junto al Dormitorio.*

893. —*La gallega de la moneda.*

Alto 0,63. Ancho 0,43.—Lienzo.

Moza de tipo ordinario y gesto risueño. Tiene un paño blanco rodeado á la cara, y en la mano derecha una moneda de plata.—Busto prolongado, tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *casa de Alhajas.*

894.—*San Francisco de Paula.*

Alto 0,70. Ancho 0,50.—Lienzo.

Tiene las manos juntas, y está mirando al cielo, como en oracion. Apoya su báculo en el hombro izquierdo.—Busto de tamaño natural.

895.—*Ecce Homo.*

Alto 0,52. Ancho 0,41.—Lienzo.

Coronado de espinas y con la púrpura anudada al pecho, inclina la cabeza hácia su izquierda.—Busto de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; procedente de la Colec. de doña Isabel Farnesio; *paso del dormitorio del Rey.*

F. L.

896.—*La Vírgen de los Dolores.*

Alto 0,52. Ancho 0,41.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Toca blanca rodeada á la cabeza, manto negro azulado, descubriendo parte de la túnica color de carmin. —Busto de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; procedente de la de doña Isabel Farnesio; *paso del dormitorio del Rey.*

F. L.

897.—*Retrato del P. Cavanillas, religioso descalzo.*

Alto 0,76. Ancho 0,62.—Lienzo.

Tomado de frente y vestido con su hábito pardo. Representa unos 45 años de edad; labios gruesos, nariz abultada, expresion vulgar.—Busto prolongado, tamaño natural.

Perteneció á la Colec. de doña Isabel Farnesio y estuvo colocado en el *retrete que salia á la pieza donde estuvo la escalera de mármol*, en el Pal. de S. Ildef. En el inventario respectivo figura como de Claudio Coello.

898.—*País.*

Alto 0,95. Ancho 1,23.—Lienzo.

Terreno montuoso y de vegetacion escasa, con una ria, á cuya orilla se alza, en segundo término, al pié de una montaña, un gran peñasco vertical.

899.—*País.*

Alto 0,95. Ancho 1,23.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Ribera montuosa con árboles y construcciones. En lontananza se ven peñascos blanquecinos, con fortificacion y puente al pié de uno de ellos. Una espaciosa ria ocupa el segundo término, y á la orilla hay una barca atracada, con un marinero que se dirige á ella, llevando el equipaje de un caballero que le espera embarcado.

MURILLO (Escuela de).

900.—*La cocinera.*

Alto 1,23. Ancho 1,66.—Lienzo.

Una bonita andaluza de 18 á 20 años, medio arrodillada y medio sentada en el suelo, en una cocina de casa principal, despluma un hermoso gallo, y dirige la mi-

rada á un perrillo que, miéntras está dando vueltas á un suculento jamon ensartado en el asador sobre un brasero de loza, vuelve la cabeza y enseña los dientes á un gato que acude al olor, y que se le acerca por detras preparando la zarpa para darle un asalto. Á los piés de la cocinera hay un chiquillo medio desnudo. La cocina en que pasa esta escena aparece perfectamente surtida de aparatos culinarios; el fogon al fondo, con cacharros puestos al fuego, más acá un anafe de hierro con lumbre y una grande olla encima, y á la derecha, en último término, un vasar con loza y otros trebejos.— Figuras de tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.— Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio: *segunda pieza del cuarto bajo.*

C. L.

901.—*La Magdalena.*

Alto 1,25. Ancho 1,06.—Lienzo.

Haciendo penitencia en su gruta, de pié y con el codo izquierdo sobre un peñasco, en el cual hay un libro, una cruz y una calavera, levanta los ojos hácia una aparicion celestial, en que se le representan ángeles tocando violines y laúdes, y cubre su desnudez con la túnica y el manto carminoso, que sujeta al pecho con ambas manos.—Media figura de tamaño natural.

Sospechamos que era éste el cuadro de *Santa Maria Magdalena* que pasaba como de Murillo en la Colec. de Cárlos III, procedente de la de doña Isabel Farnesio, en el Pal. de S. Ildef.; *pieza del Despacho.*

F. L.

902.—*La cabeza de San Juan Bautista.*

Alto 0,55. Ancho 0,73.—Lienzo.

Está puesta en el plato en que fué presentada á Herodías, sobre una mesa de piedra medio cubierta con una cortina roja, y con la cruz del Precursor al lado.— Tamaño natural.

903.—*La cabeza de San Pablo.*

Alto 0,55. Ancho 0,73.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Puesta en tierra, sobre la espada con que fué cortada.—Tamaño natural.

MURILLO (Imitacion de).

904.—*Un muchacho mendigo.*

Alto 0,99. Ancho 0,72.—Lienzo.

Sentado en el suelo, con los pantalones arremangados y el brazo derecho fuera de la manga de la camisa, esto es, desnudas las piernas y parte del torso, se entretiene en quitarse las pulgas. Tiene á su derecha medio pan y un queso, con una navaja clavada en él.—Figura de tamaño natural.

El original de donde está tomada la idea de este cuadro, fué vendido al rey Luis XVI de Francia por el mercader Le Brun, en 1782, y existe en el Museo del Louvre de París, bajo el núm. 551, con el título de *Le jeune mendiant.*

NAVARRETE (Juan Fernandez), *llamado comunmente Navarrete* el Mudo.—*Nació en Logroño hácia el año de* 1526; *murió en Toledo el dia* 28 *de Marzo de* 1579.

Á la edad de tres años padeció una enfermedad que le privó del oido, y de resultas quedó sin aprender á hablar y mudo. Dotado por la naturaleza de gran talento, le aprovechó en estudiar la historia sagrada y profana y la mitología; y descubriendo particular disposicion para la pintura, le llevó su padre al monasterio de Jerónimos de *la Estrella,* donde un monje llamado Fr. Vicente, que ejercia el arte con inteligencia, se encargó de darle lecciones. Ya bien adelantado en el dibujo y manejo de los colores, pasó el Mudo á Italia, recorrió las principales ciudades, observando las obras de mérito que las ilustran, y se detuvo en Venecia con el Tiziano, á cuyo lado se perfeccionó y adquirió el colorido suave y pastoso que le distingue. Vuelto de su viaje, y noticioso Felipe II de su mérito por los informes de su limosnero D. Luis Manrique (dice Diaz del Valle), le mandó llamar para que pintase algunas cosas con destino al monasterio del Escorial; y tanto le agradaron, que en 1568 le nombró su pintor de cámara, con un decente salario, fuera del precio de las obras que pintase. Ejecutó varios trabajos para

el Escorial, pintando ya en el mismo monasterio, ya en Logroño, adonde se trasladó para restablecer su salud, notablemente quebrantada. Regresó al Escorial en 1571; cinco años despues le encomendaron 32 cuadros para las capillas del gran templo, de los cuales sólo hizo ocho, porque habiendo recaido en sus achaques, despues de viajar por Segovia y otros pueblos buscando el alivio en la mudanza de aires, se trasladó á Toledo en Febrero de 1579, y allí, á los 53 años de edad, le alcanzó la muerte.— Manifestó Navarrete mucho respeto siempre á su maestro Tiziano, y siguió en cuanto pudo sus máximas, como lo comprueban los cuadros que pintó para el monasterio del Escorial, tan perfectamente adaptados además al estilo del templo que habian de decorar, que, segun fundadamente observa el P. Sigüenza, *son los que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantos nos vinieron de Italia; y verdaderamente son imágenes de devocion, donde se puede y áun da gana de rezar; que en esto, en muchos que son tenidos por valientes, hay gran descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte.* No es posible juzgar de las cualidades de este pintor por los cuadros que de él conserva este Museo. Su estadio natural es el célebre templo de Herrera, como lo eran para Murillo *la Caridad* y la iglesia del *convento de Capuchinos* de Sevilla. Allí es donde pueden estudiarse sus grandiosas composiciones y observarse su buen dibujo, la expresion de sus personajes, y aquel bello colorido que le valió el dictado de *Tiziano español.* Ademas de los ocho *apóstoles y evangelistas* que están colocados en sendos altares de aquella iglesia, pregonan su relevante mérito su cuadro del *Nacimiento de Cristo*, el del *Martirio de Santiago*, el *Cristo á la columna*, una *Sacra Familia* y *Abraham con los tres ángeles*, que tambien existen en dicho monasterio. «Ningun rostro pintó que fuese mudo», dijo, en elogio de la gran expresion que daba Navarrete á sus figuras, Lope de Vega en su *Laurel de Apolo.*

905.—*El bautismo de Cristo.*

Alto 0,49. Ancho 0,37.—Tabla.

Puesto el Señor en medio del Jordan, en un vado de muy poca corriente, que apénas baña sus sagrados piés, recibe el agua que con ambas manos vierte sobre su cabeza San Juan, medio arrodillado en la orilla sobre un terrero de escasa elevacion. Presencian el acto, desde la opuesta orilla, cuatro ángeles mancebos, y manifiéstase en el cielo el Padre Eterno con el Espíritu Santo en forma de paloma, acompañados de legiones de ángeles. Fondo, las márgenes del Jordan con poblacion en lontananza: paisaje ejecutado con gran minuciosidad.—Firmado, *I. F.*

Este cuadrito, del primer tiempo del autor, y ejecutado con timidez y sequedad, segun la manera florentina de principios del siglo XVI, á diferencia de las obras que pintó para el Escorial siguiendo máximas de grandiosidad y libertad, fué el que Navarrete trajo de Italia y presentó á Felipe II como muestra de su habilidad en el arte. Quedó en el Escorial, y decoraba en aquel régio monasterio la *celda alta del Prior*.

C. L.—F. L.

906.—*El apóstol San Pablo.*

Alto 1,55. Ancho 0,63.—Lienzo.

Está en pié, apoyada la mano izquierda en la espada y con un gran libro cerrado bajo el brazo derecho.—Túnica roja y manto amoratado.

Por un lado parece boceto del cuadro grande que representa al mismo Apóstol en la iglesia de San Lorenzo del Escorial; pero por otro puede dudarse de la originalidad de este cuadro.

907.—*El apóstol San Pedro.*

Alto 1,55. Ancho 0,56.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Está en pié, con un gran libro abierto en la mano izquierda, apoyado en la cadera, y las llaves en la mano derecha, levantada. Túnica cenicienta y manto amarillo.

Se duda si es boceto original.—Véase la nota al anterior.

ORRENTE (PEDRO).—*Nació en la villa de Montealegre, en el reino de Murcia, ya muy entrada la segunda mitad del siglo* XVI. *Murió en Toledo en* 1644.

Palomino y Jusepe Martinez le hacen discípulo del Bassano, pero D. Lázaro Diaz del Valle, que le trató, sólo dice que procuró imitarle; por otra parte, el maestro veneciano falleció cuando Orrente era todavía muy jóven. Cree Cean que estudió con el Greco en Toledo, donde pasó algunos años de su mocedad, y para cuya catedral ejecutó dos obras muy celebradas, el *San Ildefonso ante la aparicion de Santa Leocadia* y el *Nacimiento de Cristo*. De la primera hizo el Vago Italiano grandes elogios, calificándola de *obra incomparable*. Habiendo regresado á Murcia, donde le hicieron familiar del Santo Oficio, pintó para la casa del Vizconde de Huertas ocho cuadros de *historias del Génesis*, y pasando luégo á Valencia, adquirió envidiada reputacion entre los profesores de aquel reino con el célebre *San Sebastian* que ejecutó para la catedral en 1616. Estableció allí escuela, y fué maestro de Estéban March el *de las batallas*, como lo fué despues de García Salmeron,

en Cuenca, donde tambien residió algun tiempo; vino de allí á Madrid y pintó muchas obras, gran parte de las cuales se recogieron de órden del Conde-Duque de Olivares para ornato del Pal. del Buen Retiro; obras que le dieron mucha reputacion en toda la córte; y cree Cean que impulsado de su constante deseo de viajar, pasó luégo á Sevilla, y allí ejecutó los cuadros grandes que se conservan de su mano en aquella ciudad. Allí pudo conocerle Pacheco, que habla de él en su obra, y dice que Orrente se habia formado por el natural una manera propia y peculiar suya. Vuelto á Castilla, falleció en Toledo de edad muy avanzada, y fué enterrado en la parroquia de San Bartolomé, en la que tambien está sepultado el Greco.—Sobresalió este artista en la pintura de animales, aunque, como se ha visto, cultivó todos los demas ramos. En aquél desplegó verdaderamente dotes nada comunes, viniendo á ser el Rosa Tívoli y el Bassano español. Nadie ha pintado con más gracia, con más propiedad y más verídico acento los rebaños y cabañas; y esta habilidad sin duda le indujo á preferir á todos los asuntos aquellos pasajes sagrados que son como los idilios ó pastorales de la historia patriarcal. Su color es de casta enteramente veneciana, y en sus paisajes hay efectos de luz dignos de Tiziano, sobre todo en los celajes. En algunos de sus cuadros es visible su deseo de imitar á Jacopo da Ponte.—Dice de Orrente Jusepe Martinez que *fué hombre de mucha estimacion*, *se trató con mucha grandeza y ganó muchos ducados.*

908.—*Isaac caminando al sacrificio.*

Alto 1,16. Ancho 1,59.—Lienzo.

Marcha, obediente al precepto divino, llevando sobre sus hombros el haz de leña de que ha de formarse el ara, y su padre Abraham le sigue con una tea encendida en la mano. En esta disposicion van subiendo por una montaña, á cuya falda quedan dos criados con un jumento y un perro. País montuoso.

Decoraba el Pal. del Buen Retiro á la muerte de Cárlos II, en 1700.

909.—*Peregrinacion de la familia de Lot* (?).

Alto 1,16. Ancho 2,09.—Lienzo.

Parece representar el pasaje en que Lot y su familia, despues de haberse separado de la familia de Abraham, descansan del viaje de Egipto para ir á establecerse á la vega del Jordan. Hay oscuridad en la composicion, que por otra parte está tratada como un mero cuadro *de género*, á la manera de Bassano, no siendo los personajes

bíblicos más que un pretexto para amenizar la escena campestre con sus adherentes de rebaños, camellos, caballos y demas animales.

En primer término hay gente como descansando; una mujer da el pecho á un niño; varios criados aprestan ropas y avíos. Á la izquierda dos jinetes hablan con los que están apeados; á la derecha unos mozos cuidan de los carneros y camellos. En segundo término se dispone la comida al fuego, y por un ribazo bajan hombres conduciendo otros camellos.

Tambien este lienzo pertenecia al Pal. del Buen Retiro cuando murió Cárlos II.

910.—*Un pasaje del Antiguo Testamento* (?).

Alto 1,13. Ancho 1,80.—Lienzo.

Un hombre y una mujer tienen puesto sobre un jumento un niño, y otro párvulo, en camisa al pié, se empina como queriendo subir sobre el animal. Gente á la derecha está descargando efectos de viaje que traia un caballo blanco; varios mozos suben á un pajar por medio de una cuerda otros efectos; y á la izquierda un anciano de aspecto patriarcal está dictando órdenes. Entre la gente, animales de toda especie.

Colec. de Cárlos III. Pal. del Buen Retiro; *pieza del besamanos.*

911.—*El Calvario.*

Alto 1,53. Ancho 1,28.—Lienzo.

Lloran la muerte del Redentor, crucificado entre los dos ladrones, la Vírgen, San Juan y la Magdalena.

912.—*La vuelta al aprisco.*

Alto 0,74. Ancho 0,89. —Lienzo.

Viene un pastor conduciendo una cabra y dos carneros, y van delante un asno y un perro.

Este lienzo sirvió quizá de sobrepuerta en alguno de los palacios de los Sitios Reales.

913.—*La cabaña.*

Alto 0,57. Ancho 0,88.—Lienzo.

Una mujer está en ella arrodillada junto á un barreño, con una vaca al lado, y detras una gallina con sus polluelos. Á la izquierda se ve el campo, y á la entrada de la choza un pastor sentado, vestido de encarnado y apoyado en un bordon.

Parece haber servido tambien de sobrepuerta.

914.—*La adoracion de los pastores.*

Alto 1,11. Ancho 1,62.—Lienzo.

Al abrigo de un pobre cobertizo de paja, dispuesto entre las paredes de una construccion ruinosa, la Vírgen Santísima, arrodillada junto á la humilde cuna, levanta el paño blanco que cubria al Niño, para enseñársele á los pastores que han acudido á contemplar y tributar sus ofrendas al Dios recien nacido. Por la derecha de la Vírgen se acerca el buey alargando el cuello hácia Jesus, como para calentarle con su baho, y detras viene un robusto pastor cargado con un cordero. Delante están otros pastores: un hombre barbudo y de varonil semblante, arrodillado, cubierto con su capa negra, y con sombrero y báculo en mano; y una mujer, arrodillada tambien, la cual acaba de dejar un canasto en el suelo y vuelve la cara hácia otros que vienen por la izquierda trayendo sus presentes.—Imitacion del estilo de Bassano.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid; *paso de tribuna y trascuartos;* con esta nota marginal en el respectivo inventario: *Profesa.*

C. L.

915.—*País, con la aparicion de Jesus á la Magdalena.*

Alto 0,62. Ancho 1,42.—Lienzo.

Valle quebrado, iluminado por la incierta claridad del crepúsculo matutino, con una ráfaga de luz al horizonte. Á la izquierda se ve el sepulcro de Cristo con un ángel sentado en su borde, y en el centro del cuadro el grupo de Jesus resucitado, con la Magdalena á los piés, en el momento de reconocerle.

Sirvió de sobrepuerta en una de las piezas del Pal. del Buen Retiro, hasta despues de la muerte de Cárlos II.

PACHECO (Francisco).—*Nació en Sevilla el año* 1571; *murió en la misma ciudad en* 1654. (Escuela de Sevilla.)

Su tio el licenciado Francisco Pacheco, canónigo de aquella santa iglesia metropolitana, le inspiró desde la infancia el amor que siempre tuvo á las letras, y á cuyo cultivo debió el pasar entre sus coetáneos, y áun posteriormente, por un sabio escritor y un excelente poeta. Aprendió el dibujo y la pintura en Sevilla con el pintor de sargas Luis Fernandez; y sin haber estado en Italia, la amistad de Vicencio Carducho le inició en las grandes máximas de los pintores ultramontanos. Desde sus primeros pasos en el arte profesó una especie de culto por Rafael de Urbino, á quien, como él mismo declaró luégo, procuró siempre imitar, *movido de las bellísimas invenciones suyas y de un papel original de la escuela, de su mano, de aguada,* que vino á su poder y conservó muchos años. Sus primeras producciones fueron las imágenes del patron de España, Santiago, con las armas reales, cenefas y adornos, que pintó en 1594 sobre damasco carmesí para los estandartes de las flotas de Nueva España y Tierra-firme; y una gran parte del túmulo que en 1598 levantó la catedral de Sevilla para las honras de Felipe II. Dedicábase tambien á la sazon á encarnar y estofar las obras de los escultores y tallistas, y á pintar perspectivas en los fondos de los bajo-relieves; y acreditado ya por estos y otros trabajos en el año 1600, fué elegido para pintar seis grandes cuadros de la *Vida de San Ramon* para el claustro principal de la Merced Calzada, en competencia con Alonso Vazquez, pintor que gozaba de mucha reputacion en la ciudad. En 1603 pintó al temple, para el techo del camarin del palacio del tercer Duque de Alcalá, conocido con el nombre de *Casa de Pilatos*, la fábula de *Dédalo é Ícaro,* obra que mereció los elogios del racionero cordobes Pablo de Céspedes, reputado á la sazon como suprema autoridad en la materia; con cuya ocasion dirigió al egregio protector un soneto asaz hinchado y conceptuoso. El deseo de ver obras de los grandes maestros cuyos nombres pregonaba la fama, le trajo, en 1611, á Madrid, al Escorial y Toledo. Al regresar luégo á Sevilla, llevó, con el grato recuerdo de la amistad que le dispensaron el Greco y Vicencio Carducho, el propósito

de entregarse á un estudio más serio y filosófico de su profesion; y entónces fué cuando estableció en su casa aquella célebre escuela, concurrida de muchos y buenos discípulos, de donde salieron Alonso Cano, Diego Velazquez de Silva y otros; escuela que llegó á ser el punto de reunion de los mejores ingenios dados al cultivo de las artes y las letras, y de todos los hombres de gusto y erudicion que en Sevilla residian. Allí pintó, en 1614, el gran cuadro del *Juicio universal* para las monjas de Santa Isabel, que con tanta fruicion y prolijidad describe en su libro de la *Pintura*. La reputacion de hombre sesudo y grave, y el nombre que conquistó como pintor concienzudo, erudito y versado en las sagradas letras, hicieron que el Tribunal de la Inquisicion le confiase el cargo de censor, instituido para velar por el decoro y la decencia de las pinturas sagradas expuestas en los parajes públicos. Con esto aumentó áun más su celebridad, y con ésta los rendimientos de sus pinceles, siempre solicitados para mayor tarea de la que podian suministrar. Despues de haber ejecutado obras muy encomiadas por sus paisanos para el colegio de San Hermenegildo y la célebre Cartuja de Santa María de las Cuevas, volvió á Madrid en 1623, acompañando al jóven D. Diego Velazquez de Silva, á quien habia dado la mano de una hija suya, y á quien el Conde-Duque de Olivares llamaba á la córte; y aquí fué testigo y participante de los honores y distinciones que hizo el Rey á su yerno. Aprovechando el favor que en Palacio se granjeó éste, pudo Pacheco cómodamente estudiar en las colecciones de Madrid y de los sitios Reales aquellos autores que en su primer viaje más le habian cautivado; y en los dos años que pasó en tan agradable ejercicio, ejecutó para varios grandes y particulares obras que merecieron elogios de los profesores y aficionados entendidos, como Eugenio Caxés, Francisco de Rioja, el arquitecto Juan Gomez de Mora, y otros. Regresó á Sevilla á disfrutar de la tranquilidad y dulzuras del hogar doméstico y del ameno trato de los hombres de valer, que con más asiduidad cada vez afluian á su academia; y allí pasó feliz los últimos años de su sosegada vida escribiendo su *Arte de la Pintura*, en que le ayudaron mucho algunos sabios jesuitas, sus antiguos amigos; — la *Descripcion de los retratos auténticos de ilustres y memorables personajes*, obra interesantísima, en que acompañó á las biografías de más de ciento sesenta sujetos de mérito y fama en todas facultades, la mayor parte de los cuales concurrieron á su estudio, los retratos de los mismos, ejecutados al lápiz; — muchos de los versos á que debe su bien adquirido título de *poeta ingenioso*, — y algunos tratados de controversia, entre ellos el de la que sostuvo con Quevedo con motivo del compatronato de España en favor de Santa Teresa de Jesus. Ya ántes habia desempeñado meritísimas tareas literarias, recogiendo los versos de su amigo Fernando de Herrera para darlos á la estampa con su retrato, como lo ejecutó en el año 1619. La obra de los *retratos*, perdida hasta estos últimos años, es hoy propiedad de D. J. M. Asensio, aficionado sevillano, quien se propone publicarla.— Pacheco, como pintor, se distinguió más por su saber que por su genio. En su primer tiempo, cuando trataba de imitar á Rafael y los grandes maestros romanos y florentinos del siglo XVI, sin haber visto apénas sus producciones, hizo muy pocas obras de provecho: su dibujo no carecia de cierta nobleza y naturalidad, pero su colorido era seco y su manejo pobre y sin gracia. Despues cobró mayor amplitud de eje-

cucion con los estudios que hizo durante su primera residencia en Madrid, y su estilo tomó tendencias á cierta originalidad, que en un hombre de genio más espontáneo hubieran en breve producido una verdadera escuela. Estas tendencias se revelaron ya en el gran cuadro del *Juicio universal* arriba mencionado, y se confirmaron en el bello retablo del colegio de San Hermenegildo, y sobre todo en su famoso *San Miguel* de la iglesia de San Alberto, cuadro de notable correccion y buen efecto, que rivaliza en idealismo con la bella *Concepcion*, cuadro núm. 133 del Museo provincial de Sevilla.—Sobresalió Pacheco en los retratos: ejecutó, dice Cean, más de ciento cincuenta al óleo, de varios tamaños, la mayor parte pequeños; y en este género de pintura tambien nos suministra pruebas de su habilidad el referido Museo. Los cuadros que de este autor conserva nuestro Museo del Prado no le representan bajo su más favorable aspecto: todos son de su primer estilo, desabrido y seco.

916.—*Santa Ines.*

Alto 1,03. Ancho 0,44.—Tabla.—(Compañero de los tres siguientes.)

La Santa está en pié con el cordero bajo el brazo izquierdo, y en la mano derecha, puesta al pecho, la palma del martirio. Tiene una túnica anaranjada con mangas amarillas, y encima una especie de dalmática blanca cuajada de labores y pedrería, alusiva á aquellas palabras que ponen en los labios de la Santa sus propias actas: *Vistiome el Señor con un vestido bordado de oro, y adornome con joyas inapreciables.* Ademas un manto carminoso, y en la cabeza la corona.—Firmado, *F. Paciecus*, 1608. Termina el cuadro por la parte superior en arco rebajado.

Parece haber formado parte de un retablo con los tres siguientes. Pertenece al primer estilo del autor.

917.—*Santa Catalina.*

Alto 1,02. Ancho 0,43.—Tabla.—(Compañero del anterior y de los dos siguientes.)

Está la Santa en pié con la espada en la diestra y la palma en la mano izquierda, puesta al pecho. Tiene en la cabeza la corona, y á los piés la rueda, instrumento

de su suplicio; túnica rosada y manto anaranjado. Termina el cuadro por la parte superior en arco rebajado.

Véase la nota al cuadro anterior.

918.—*San Juan Evangelista.*

Alto 0,99. Ancho 0,45.—Tabla.—(Compañero de los dos anteriores y del siguiente.)

En pié, con el cáliz en la mano izquierda, y la derecha señalando al cielo. Tiene el águila á los piés; túnica blanca y manto rojo.

Véase la nota al cuadro núm. 916.

919. —*San Juan Bautista.*

Alto 0,99. Ancho 0,45.—Tabla.—(Compañero de los tres anteriores.)

En pié, con la cruz de caña en la mano izquierda, y la derecha levantada en actitud de señalar. Tiene tunicela gris y manto carminoso, dispuesto á manera de clámide.

Véase la nota al cuadro núm. 916.

PALOMINO Y VELASCO (D. Acisclo Antonio).—*Nació en Bujalance en* 1653; *murió en* 1725.

Era de muy corta edad cuando sus padres, D. Bernabé Palomino y doña María Andrea Lozano, trasladaron su casa y familia á Córdoba con el deseo de darle una educacion correspondiente á su clase; y despues de haberle hecho estudiar gramática, filosofía, teología y jurisprudencia, le dejaron en libertad para tomar la carrera que más fuese de su agrado. Tenía ya diez y nueve años y habia ensayado sus fuerzas en el dibujo, al cual mostraba grande inclinacion, cuando llegó á Córdoba el pintor sevillano D. Juan de Valdés Leal, bajo cuya direccion se puso, haciendo desde entónces rápidos progresos, aunque sin abandonar las letras, á las cuales debió el que el obispo de aquella diócesi le ordenase de menores. En 1678, estimulado por los consejos del pintor cordobes D. Juan de Alfaro, se trasladó á Madrid, donde tales adelantos hizo, que al morir aquel paisano suyo, dos años después, encargó en su testamento que nadie más que Palomino concluyese los cuadros que dejaba bosquejados. Acreditóse en la córte de artista de mérito, logró la estimacion de Carreño, hízose lugar en la buena sociedad, recibióse por hijodalgo de la villa y obtuvo la mano de la hija del enviado de España á los cantones helvéticos. El pintor del Rey, Claudio Coello, le introdujo en

Palacio, haciéndole pintar en su compañía el techo de la galería del cierzo en el cuarto de la Reina, por cuya obra logró ser nombrado pintor de S. M. sin sueldo (en julio de 1688): plaza de que obtuvo despues los gajes, en marzo de 1698, de resultas de las importantes obras con que sirvió á la casa Real, especialmente en la solemne entrada en Madrid de doña María Ana de Neoburgo. Testigo de la venida de Giordano á la córte, lloró en 1692 la muerte de su grande amigo y protector Coello, y destinado él por la suerte á servir de auxiliar al nuevo adalid que para ruina del arte se llevaba todo el aplauso de una córte novelera, tuvo que obedecer al mandato de ir sugiriendo al pintor napolitano los asuntos para las bóvedas del Escorial; y lo hizo con tal acierto y claridad en cuanto á los textos y á las composiciones artísticas, que el mismo Giordano besaba sus proyectos y decia: «Éstos vienen ya pintados.» Pasó á Valencia el año 1697 y pintó al fresco el presbiterio de la iglesia de *San Juan del Mercado*, cuyas bóvedas cubrió tambien de brillantes concepciones alegóricas y asuntos tomados de las vidas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, por los años de 1699 y 1700. En 1701 pintó la bóveda de la capilla de *Nuestra Señora de los Desamparados* y trazó lo que ejecutó su discípulo Dionis Vidal en las de la parroquia de *San Nicolas:* hizo el buen cuadro de la *Confesion de San Pedro* de la capilla del Sagrario de aquella catedral, y pintó al fresco las paredes de la misma capilla. Poco se detuvo en Madrid á su regreso, porque en 1705 pasó á Salamanca, donde realizó otras obras al fresco; en 1712 fué á Granada, donde pintó la cúpula del sagrario de la Cartuja, y á su paso por Córdoba, de regreso á la córte, le exigieron que pintase los cinco cuadros del altar mayor de aquella catedral. Restituido á Madrid, en 1714 dió á luz el primer tomo del *Museo pictórico*, que tenía concluido desde el año 1708; decoró con jeroglíficos y adornos el túmulo que se levantó para las honras de la reina doña María Luisa de Saboya, primera mujer de Felipe V; pintó al fresco en la *Cartuja del Paular* las cúpulas y pechinas del sagrario, que no pudo concluir, á pesar de ayudarle su hijo, por haber enfermado gravemente; y terminó su laboriosa carrera como la habia principiado, esto es, con trabajos literarios, pues dió á la estampa en 1724, un año ántes de morir, el tomo segundo de su *Museo pictórico*, dejando escrito y sin publicar el tomo de las *Vidas de los pintores*, etc., que sólo vió la luz pública muchos años despues.—Fué Palomino, para su tiempo, un pintor sobresaliente, aunque inferior á su contemporáneo Valdés Leal. Los caractéres de sus figuras son comunes y poco nobles; pero no faltó en ellos al debido decoro. Su colorido, como fresquista, es débil y pobre, y en este género de pintura merece más por sus composiciones que por la ejecucion. Como pintor al óleo, no carece de brillantez, aproximándose en algunas de sus obras á Escalante y al Vaccaro. Hay algunos datos curiosos acerca de la vida oficial de Palomino en el Archivo de Pal.: *Felipe IV, Casa R., Leg.* 139; en papeles pertenecientes al reinado de Cárlos II.

920.—*La Concepcion.*

Alto 1,93. Ancho 1,37.—Lienzo.

Rodean á la Inmaculada ángeles y serafines, que ar-

rojan flores bajo sus piés.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Firmado.

F. L.

921.—*San Juan, niño.*

Alto 0,71. Ancho 0,58.—Lienzo.

Sentado en el campo sobre unas piedras, medio cubierto con un paño rojo, levanta los ojos al cielo, abrazándose á su corderillo y teniendo en la mano izquierda la cruz de caña con el liston acostumbrado.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; *cuarto del infante don Gabriel.*

922.—*San Bernardo.*

Alto 0,81. Ancho 0,61.—Lienzo.

Reviste el famoso reformador de la órden de San Benito el hábito blanco que usaron los religiosos del Cister: tiene la mano derecha al pecho, y en la izquierda el báculo abacial, con que impropiamente se le pinta.—Ménos de media figura: tamaño natural.

PANTOJA DE LA CRUZ (JUAN).—*Nació en Madrid el año* 1551; *murió en* 1609, *ó ántes.* (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo y amigo de Alonso Sanchez Coello, bajo cuya direccion hizo tales progresos, que Felipe II le nombró su pintor y ayuda de cámara. Aunque dice Cean, reproduciendo la aseveracion de Palomino, que se pintaron pocos retratos de la familia Real en el reinado de Felipe II que no fuesen de mano de Pantoja, hay que suponer que no todos pudo ejecutarlos por el natural, dado que era este pintor todavía un mancebo de diez y nueve años cuando casó aquel Rey con su cuarta mujer doña Ana de Austria. Conviene tener muy presente esta advertencia por lo que luego se dirá al describir los cuadros de las Princesas de aquella familia que posee nuestro Museo retratadas por Pantoja, todas ellas nacidas algunos años ántes de que él viniese al mundo. Apareciendo la mayor parte de ellas en la flor de su juventud, era necesario que el artista las hubiese retratado siendo aún niño.—Muerto Felipe II, siguió Felipe III dispensando á Pantoja la misma estimacion en que le habia tenido su padre; mandóle hacer su retrato á caballo para remitirlo

á Florencia al escultor Giovanni Bologna, encargado de la estatua ecuestre que, terminada por Pietro del Tacca, se colocó en 1616 en el jardin de la *Casa de Campo*, y que hoy decora la Plaza Mayor de Madrid; y le encomendó otros varios retratos de personas Reales, que adornaron las régias estancias en la córte y en los sitios del Escorial, el Pardo, el Buen Retiro y la Torre de la Parada, y muchos de los cuales perecieron en los deplorables incendios de los palacios de Madrid y del Pardo. Solia firmar sus obras, y en algunas, que eran meras copias, hacia la indicacion de várias maneras ingeniosas. No pudo ocurrir el fallecimiento de este pintor en el año 1610, como Cean supone, porque ya un año ántes (1609) Lope de Vega, en su *Jerusalen conquistada*, le incluia en el grupo de varios insignes artistas que lloraba muertos:

Al pié de un lauro tres sepulcros veo,
En cuyo bronce perdurable escucho:
Apéles yace aquí: Zéuxis, Cleoneo,
Juan de la Cruz, Caravajal, Carducho,
Murieron ya.

Entre los retratos más celebrados de Pantoja, género de pintura en que principalmente sobresalió, figuran el de Ruy Perez de Ribera, ejecutado para el monasterio de Santa María la Real de Nájera; el del famoso compositor y organista Salinas, que grabó Esteve; los de Cárlos V, Felipe II y Felipe III de la Biblioteca del Escorial; los de la princesa doña Juana y la emperatriz doña María, en las Descalzas Reales; y los de doña Isabel de Valois, de la misma emperatriz doña María, jóven, y de doña Margarita de Austria, existentes en este Museo.— Produjo algunos cuadros de composicion de asuntos religiosos, que exornaron con aplauso la iglesia de *la Misericordia* y la capilla del *Tesoro* de Madrid, la iglesia del *hospital general* de Valladolid, la *catedral* de Segovia y la *Merced Calzada* de Sevilla. Los que adornaron la capilla de la *Casa del Tesoro* se conservan en este Museo.— Demostró asimismo grande habilidad en la pintura de animales, y cuenta el boticario Francisco Velez de Arciniega, en su Historia de los más recibidos en el uso de la medicina que habiéndole el Rey mandado retratar una soberbia águila barbada que habian cazado en unas dehesas cerca del Pardo, la pintó con tanta maestría, que engañada la águila misma, saltó sobre el lienzo é hizo presa en él, dejándolo tan maltrecho que fué preciso repetirlo.— Los retratos de este pintor se distinguen por su dibujo correcto, por la conclusion exquisita de los accesorios y el empaste de las tintas en las carnes, superior todavía al de su maestro Sanchez Coello, quien por otra parte le lleva gran ventaja en la frescura y trasparencia de las tintas, y en cierta libertad tizianesca que no tuvo nunca el discípulo.

923.— *Retrato de la infanta emperatriz doña María, hermana de Felipe II y mujer del emperador Maximiliano II.*

Alto 1,13. Ancho 0,85.— Lienzo.

Representa escasamente 24 años de edad; su sem-

blante es noble y agraciado, blanca su tez y negros su cabello y sus hermosos ojos. Está retratada en pié, escorzando el lado izquierdo, junto á un sillon de nogal, en cuyo respaldo descansa la mano de aquel lado, y con la derecha al pecho, sujetando con el pulgar el collar de perlas de doble sarta que realza su lujoso atavío. Su vistoso y rico traje es una saya entera de terciopelo negro, ajustada y de cuello alto, con mangas pendientes y abiertas en la sangría, lazos blancos con agujetas de oro y aljófar, botonadura de piedras finas, cinturon y gargantilla de gruesa pedrería, y un enorme rubí sin labrar pendiente al cuello; complétanlo un cuerpo interior, que se muestra en los brazos, de seda blanca recamada de oro; puños y gorguerilla alta de fino encaje, una especie de velete de gasa rizada, como se observa en el retrato de esta misma princesa grabado por Liefrinck, que bajando del rodete á la espalda se ciñe á los hombros, y estirado sobre el pecho se prende por ambas puntas al joyel del centro del cinturon; y en la cabeza una diadema poco abultada de florecillas de esmalte, graciosamente prendida.—Representa este cuadro á la augusta doña María, no pintada por el natural, sino copiada de otro lienzo, que se figura como clavado á su bastidor, cubierto uno de sus ángulos superiores por un paño de seda carmesí.—Más de media figura, tamaño natural.

Pasaba este cuadro como retrato de una infanta de Portugal del tiempo de Felipe II, pero nos ha revelado su verdadera representacion el Inventario general de cuadros y alhajas formado dos años despues de la muerte de este Rey, en que aparece el mismo Pantoja de la Cruz como tasador de los primeros. Resulta de este precioso documento que un retrato igual al presente y descrito de esta manera: *Un retrato de medio cuerpo, en lienzo, de la emperatriz doña María, mujer del emperador Maximiliano, vestida de negro, con sarta de perlas al cuello, puesto el dedo en ellas*, figura, juntamente con otros varios retratos de personajes de la casa de Austria, en uno de cuatro grandes marcos que los contenia todos, y que habian sido prestados á la misma Emperatriz viuda, segun indica en la seccion del inventario respectivo el correspondiente epígrafe. Sábese que la augusta señora se llevó aque-

llos retratos al monasterio de las *Descalzas Reales*, donde pasó los últimos años de su vida. No aseguramos que el retrato que nos ocupa fuese el mismo incluido en uno de aquellos marcos; pero sí puede afirmarse que en todo caso representaban ambos la misma persona, con el mismo atavío y la misma actitud. Puede añadirse que ambos habrán sido copias de otro más antiguo, pintado por el natural, quizá perdido en el incendio del Pardo, porque se duda que fuesen originales los retratos que dejó la Emperatriz en las Descalzas. En cuanto á que Pantoja no pintó éste por el natural, no cabe la menor duda. La infanta doña María, nacida en 1528, casó con el príncipe Maximiliano en 1548, y despues de gobernar á España en ausencia de su padre el Emperador, partió para Alemania el año 1551, esto es, el año mismo que cumplia ella 23 de edad, que es la en que próximamente aparece retratada, y el año mismo que nació Pantoja. Esta circunstancia corrobora nuestra sospecha de que el artista, al pintar este lienzo, quiso indicar con toda claridad que tomaba la semblanza de otro retrato pintado, y no del natural, y lo expresó perfectamente simulando el límite del cuadro y el paño de seda que tapa uno de sus ángulos.

924.—*Retrato de doña Isabel de Valois, ó de la Paz, tercera mujer de Felipe II.*

Alto 1,19. Ancho 0,84.—Lienzo.

Representa de diez y seis á diez y ocho años de edad: fisonomía agraciada y de grande animacion, no propiamente hermosa; cútis blanco, cabello y ojos negros. Está en pié, un tanto movida hácia su derecha, con la mano de este lado sobre el respaldo de un sillon de brocado, teniendo asida una marta con cabeza y garras de oro, cuya piel cubre su brazo en forma de manguito, y de cuyo hocico parte una lujosa cadena, que tiene la reina sujeta por el extremo con la mano izquierda, naturalmente caida. Lleva saya entera ajustada y de cuello alto, de terciopelo negro, con rica botonadura de pedrería formando en el peto tres hileras; gargantilla y cinturon tambien de pedrería y gruesas perlas, y collar largo de doble sarta; —gorguerita alta, de encaje y puntas de oro; — mangas abiertas en la sangría, mostrando la saya interior de seda color de rosa acuchillada y recamada de aljófar; — en la falda y mangas del sobretodo lazos rosados con agujetas de esmalte y perlas; — el

cabello rizado y levantado, y en la cabeza un sombrerito de terciopelo negro con hilos de gruesas perlas y pluma blanca y encarnada. Completa su tocado un retorcido con hilos de perlas y un pinjante de dos enormes piedras, esmeralda y rubí, y una gran perla pendiente. Fondo liso, sin más ornato que una tira de brocado tendida de arriba abajo al lado derecho del cuadro. Más de media figura, tamaño natural.

Es evidente que no hizo Pantoja este retrato por el natural, porque si la Reina retratada, nacida en 1546, tenía 16 ó 18 años, él, nacido en 1551, deberia tener á la sazon 11 ó 13. Lo copió, pues, sin duda alguna, de otro retrato anterior; el semblante por lo ménos.—Coleccion de Felipe II, Real Alcázar de Madrid, *guardajoyas.* Figura en el inventario respectivo entre las pinturas añadidas que resultaron de la cuenta de Antonio Voto, con esta descripcion: *Retrato de medio cuerpo de la reina doña Isabel, nuestra señora, con saya negra, con puntas y cintas coloradas y gorra aderezada, y una marta en las manos, asida de ella una cadenilla de oro.*—Otro retrato igual, que debia ser copia, formaba parte de una de las series que tenía reunidas en cuatro grandes marcos la emperatriz doña María, y que se mencionan en dicho inventario como prestados á esta augusta señora.—Figuró despues este lienzo en la Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal.: *pieza donde duerme S. M.: cuarto bajo de verano;*—y por último en la Colec. de Cárlos III, entre los varios retratos que decoraban la *galería del Mediodia* del Pal. del Buen Retiro; pero en el respectivo inventario no consta sino como retrato de *una Infanta de España:* á tal punto llegó, reinando la casa de Borbon, la ignorancia de las cosas relativas á la casa de Austria.

F. L.

925.—*Retrato de la reina doña Isabel de Valois, ó de la Paz.*

Alto 2,05. Ancho 1,23.—Lienzo.

Representa unos veinte años de edad. Está en pié, vestida con una saya negra de cuello alto y mangas perdidas y abiertas, ajustada y forrada de blanco, abrochada con alamares de aljófar y gruesos rubíes y esmeraldas alternados, que bajan hasta el borde de la falda; jubon interior de raso blanco vareteado de oro; gargantilla y cinturon de oro y esmalte y gruesa pedrería, con enormes perlas dispuestas de dos en dos; gorguerita alta de encaje y puntas de oro; en la cabeza una dia-

dema de oro, esmalte y pedrería. Con la mano izquierda, caida naturalmente, tiene cogido el borde de la manga perdida; la mano derecha apoya en la basa de una columna de jaspe, y en ella tiene un medallon con el retrato de su marido Felipe II. Fondo liso, con un cuadro negro en el ángulo de la derecha.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

No estamos completamente seguros de que sea de Pantoja este retrato, si bien por el empaste de la cabeza y de las manos, y por la calidad de las medias tintas, lo parece. En tal caso, fué ejecutado por otro retrato anterior, quizá de Sanchez Coello, pues segun queda dicho en la noticia biográfica de Pantoja, los retratos que éste hizo de personas Reales de la familia de Felipe II fueron por lo general copias de cuadros anteriores. Pantoja era un adolescente de solos 19 años cuando aquel Rey casó con su cuarta mujer, doña Ana de Austria.

926.—*Retrato de doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III.*

Alto 1,12. Ancho 0,97.—Lienzo.

Tez blanca, ojos pardos, cara larga y estrecha, nariz prolongada, boca pequeña de labios gruesos y encendidos y mandíbula austriaca muy caracterizada; cabello castaño claro, rizoso; edad, 23 años. Está en pié y un tanto vuelta hácia su derecha, con la mano de este lado sobre el respaldo de una silla de terciopelo granate, claveteada de oro, y la izquierda naturalmente caida. Su traje es negro, de terciopelo, muy ajustado al talle, con botones de oro y azabache, prendido de dos en dos en el peto y los brahones; mangas abiertas en la sangría, por donde saca los brazos mostrando la saya interior color de rosa recamada de plata, pulseras dobles, una sobre la manga y otra debajo del puño de abanillos, y un rosario de oro liado al brazo derecho;—cadenilla de oro al cuello, de la cual pende una gran cruz, y reloj de pedrería prendido al lado izquierdo y pendiente de una cadena corta de oro;—cintura de azabache y oro forman-

do peto;—voluminosa gorguera de abanillos, de gasa con encaje de Flándes;—tocado sencillo con diadema de puntas, de pedrería, echada atras, y dos lazos ó flores encarnadas;—sobre la oreja un joyel con perlas, y ademas pendientes, tambien de perlas. Al fondo una cortina roja, recogida al lado derecho.—Más de media figura, tamaño natural.—Firmado de esta manera: *Ju.es Pantoja de la † regiae majestatis Philippi 3 camerarius pictor, faciebat Madriti* 1607.

Este cuadro ha debido ser cortado. Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro; *cuarto del infante D. Luis*, seccion de pinturas *apeadas*.

F. L.

927.—*Retrato del emperador Cárlos V.*

Alto 1,84. Ancho 1,09.—Lienzo.

Vuelto el cuerpo sobre su izquierda y mirando al espectador, está el Emperador en pié, revestido de una media armadura pavonada y damasquinada, con cabos de oro, con el baston de mando en la diestra, la mano izquierda en la cinta, y el yelmo, adornado de plumas carmesíes, puesto sobre un bufetillo cubierto de terciopelo color de grana. Al atavío marcial del personaje se agregan una ligera cota de menuda malla, gregüescos rojos recamados, calzas rojas, medias altas y bota blanca de ante, calzada la espuela.—Edad, unos 50 años próximamente. Fondo liso, con una ventana á la derecha, por donde se ve el celaje.—Figura de tamaño natural. —Firmado de esta manera: *Joannes Pantoja de la †, ejus traductor*, 1605.

Claramente indica esta firma que el presente retrato es copia ó *traduccion* de otro anterior, tomado del natural. Cuál fuera éste, difícil sería hoy determinarlo. Tampoco es posible identificar el que ahora nos ocupa entre los muchos retratos de *Cárlos V armado* que se mencionan en los antiguos inventarios. Sólo dirémos que conviene con éste la descripcion de uno que existía al morir Felipe II en la *guardajoyas: galería de afuera;* el cual aparece de nuevo en el Inventario de la Colec. de Felipe IV en el R. Alc. y Palacio de Madrid (año 1637): *pieza del cuarto bajo ántes del Despacho;* y tam-

bien que, por la dimension del cuadro, parece ser éste mismo uno de los dos que se citan en el inventario de la Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro; *pieza del Banquillo.*— Pudiera ser este retrato, lo mismo que el que existe en la Biblioteca del Escorial, copia del que tenía el Emperador en Yuste, ejecutado por Tiziano.

C. L.—F. L.

928.—*Retrato de la infanta doña Juana, hermana de Felipe II, princesa de Portugal.*

Alto 2,08. Ancho 1,26.—Lienzo.

Representa la augusta Princesa unos 22 años de edad, es decir, que pudo ser retratada hácia el 1557, tres años despues de haber muerto su marido el infante D. Juan, príncipe del Brasil. Está en pié y casi de frente, bajo un dosel carmesí, con la mano derecha en la cintura y la izquierda sobre uno de los brazos del sillon que tiene detras, y en ella los guantes sin poner. Su vestido es saya negra de escote cuadrado, recamada en los bordes y en las costuras de las mangas, camiseta trasparente de cuello alto vareteado de oro, con lechuguilla de encaje; collar de doble sarta de gruesas perlas ajustado á la garganta, y en la cabeza una gorra achatada de terciopelo negro con un joyel sobre la oreja izquierda.— Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Fondo, ámplio cortinaje carmesí con franja de oro, y un letrero, groseramente trazado con ocre en época moderna, que indica quién es la señora retratada.

Es evidente que no pudo tomar este retrato del natural el pintor, nacido en 1551. Debió, pues, copiarlo, el semblante al ménos, de algun otro anterior, pintado quizá, bien en Portugal ó bien en Castilla, por Alonso Sanchez Coello, á quien la excelsa Princesa demostró grande aprecio, recomendándole á su hermano Felipe II cuando quedó el artista sin ocupacion en Lisboa por el fallecimiento del Príncipe su marido.—Colec. de Felipe II, Real Alcázar de Madrid, *segunda pieza del guardajoyas.*— Colec. de Felipe IV en el mismo R. Alc. y Pal., en 1637: *pieza del cuarto bajo ántes del Despacho.*

929.—*Retrato desconocido.*

Alto 0,51. Ancho 0,47.—Lienzo.

Hombre de fisonomía vulgar y de unos 54 años de

edad: rostro bermejo, barba escasa de color castaño claro, calva la parte anterior del cránco. Traje negro, gorguera alta y lisa, y la cruz de Santiago bordada en la ropilla y en la capa.—Busto de tamaño natural.

930.—*Retrato de señora.*

Alto 0,56. Ancho 0,42.—Lienzo.

Traje del tiempo de Felipe III: voluminosa gorguera de encaje de Flándes; al pecho unos joyeles de perlas, con una cruz y una medalla del Cármen.—Busto.

931.—*Retrato de Felipe II, anciano.*

Alto 0,88. Ancho 0,59.—Lienzo.

Edad, como unos 60 años; semblante pálido y enfermizo, y más lleno que en la generalidad de los retratos de este Rey; barba entre rubia y blanca, y cabello muy corto. Está sentado, con traje negro, de ropilla y capa de raja, y gorguera pequeña de encaje, y sombrero de rizo, puesto. Trae al pecho el toisoncillo pendiente de un cordon negro. El pomo de la espada asomando bajo el brazo izquierdo: la mano derecha en la voluta de su sillon, tapizado de rojo, y en la otra un rosario comun. Fondo liso.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal. (1637): *pieza tercera del pasadizo sobre el Consejo de Órdenes.*—Y Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *bóvedas que caen á la Priora: pieza de la Torre.*

F. L.

932.—*Retrato del emperador Cárlos V.*

Alto 1,89. Ancho 1,15.—Lienzo.

Está compuesto de la misma manera que el del número 927, sin más diferencias que la de la entonacion general, aquí más oscura, y la disposicion de algunos accesorios.

La circunstancia de no estar firmado y de no expresar, como aquel otro re-

trato, que es copia de un retrato anterior, podria autorizarnos para suponer que no es de Pantoja, y áun para sospechar que dicho pintor tomó de éste el modelo para hacer el de Madrid y el del Escorial. Pero hemos preferido, en la duda, seguir la tradicion que le atribuye á Pantoja, hasta tener más datos para contradecirla.—Véase la nota que sirve de ilustracion al cuadro núm. 927.

933.—*El Nacimiento de la Vírgen.*

Alto 2,60. Aneho 1,72.—Lienzo.

Vese en el fondo á Santa Ana acostada en su lecho, levantado sobre un estrado y con colgadura carmesí, asistida por várias personas. La recien nacida está en primer término entregada á otras mujeres, dos de ellas lujosamente vestidas á la usanza del siglo XVI, que se ocupan en bañarla. En lo alto, sobre un grupo de nubes, aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, entre dos ángeles, que celebran el nacimiento de la elegida para madre del Verbo. Algunas de las figuras parecen retratos de personas de la familia Real de Felipe III: así las dos jóvenes ricamente ataviadas que aguardan en pié con la tohalla y la ropa para enjugar y vestir á la niña; así la señora que en primer término está arrodillada con la misma santa niña en los brazos, que pudiera ser tal vez la duquesa de Gandía, doña Juana de Velasco, camarera mayor de la reina doña Margarita desde el año 1598.—Figuras de tamaño menor que el natural.—Firmado, *J. Pantoja de la † faciebat*, 1603.

Este cuadro y su compañero el siguiente estuvieron colocados desde la construccion del Pal. nuevo en la *capilla de la casa del Tesoro.* Coleccion de Cárlos III.

934.—*El nacimiento de Cristo.*

Alto 2,60. Ancho 1,72.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Á uno y otro lado del grupo principal en que se representa el sagrado misterio, se ven personas de ambos sexos, simétricamente colocadas, figurando pastores adolescentes, algunos de los cuales tocan diversos ins-

trumentos. En el cielo hay cinco ángeles en adoracion, arrodillados sobre una ancha nube con igual simetría. Tambien en este lienzo se reconocen retratos de personas Reales de la familia de Felipe III: el mancebo que está á la izquierda, por ejemplo, mirando al espectador y señalando al Redentor recien nacido, es el rey mismo, que aunque de 25 años en la época en que fué pintado el cuadro, representaba por sus facciones y su sonrosada tez edad mucho más juvenil; en el rostro de la Vírgen se descubre desde luégo la semblanza de la reina doña Margarita, de 19 años á la sazon; su hermana doña Leonor, poco mayor que ella, aparece en la fila de pastoras que está á la derecha; y fácil es, por último, reconocer entre esas mismas pastoras otras fisonomías en que el grueso labio rojo, la mandíbula prolongada y el ojo azul denuncian al primer golpe de vista la raza austriaca, tan uniforme en sus individuos.— Figuras de tamaño menor que el natural.—Firmado, como su compañero: *J. Pantoja de la ✝ faciebat*, 1603.

Véase respecto de su procedencia la nota al cuadro anterior.

PAREJA (JUAN DE), *llamado tambien* EL ESCLAVO DE VELAZQUEZ.—*Nació en Sevilla por los años de* 1606; *murió en Madrid en* 1670. (Escuela de Madrid.)

Nacido de padres esclavos, servia á Velazquez como tal desde ántes que fuese aquél llamado á la córte en 1623; y aunque su ciega aficion á la pintura le llevaba, desde que su amo empezó á ocuparle en las faenas mecánicas de su estudio, á copiar á escondidas y como en secreto las obras que Velazquez ejecutaba, la idea de su humilde condicion no le permitia descubrir á nadie aquel culto clandestino de su alma. Más de veintiocho años fué para el gran pintor de Felipe IV un misterio que aquel esclavo, que habia venido con él de Sevilla y que dos veces le habia acompañado y asistido en sus viajes á Italia, era un aventajado discípulo suyo, y que durante sus excursiones por el país clásico de las artes habia aquel pobre siervo libado en su misma copa el néctar de la belleza real. Cuéntase que para revelarse por fin al mundo como artista, eligió Pareja ingeniosamente un dia en que Felipe IV fué, segun su costumbre, á ver las obras que tenía Velazquez en su

estudio, y que habiendo para ese dia ejecutado con grande esmero un cuadrito, le colocó mirando á la pared, con lo que, estimulada la curiosidad del Rey, mandó que lo volviesen para ver lo que era, y al ejecutarlo Pareja, como preguntase el Monarca quién lo habia pintado, se arrojó el esclavo á sus piés implorando su Real proteccion. Añádese que penetrado Felipe IV de interes con tan inesperada revelacion, dió su mano á besar al nuevo pintor, diciendo á Velazquez: «Advertid que quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo.» Desde aquel momento, el que ántes habia sido su dueño fué sólo su maestro: obtuvo Pareja su carta de libertad, y reconocido á tan gran favor, no sólo le sirvió hasta su muerte, sino que tambien sirvió á su hija, la mujer de Juan Bautista del Mazo.—Supónese generalmente que el estilo de Pareja es muy parecido al de su maestro Velazquez. Esto es cierto en cuanto á los retratos; pero en las obras de composicion, como el gran cuadro de la *Vocacion de San Mateo*, recuerda más á los maestros venecianos y genoveses, y áun á los flamencos, no sólo por la brillantez del colorido, sino por la aficion á lo magnífico y suntuoso que se descubre en sus accesorios. Pablo Veronés y Castiglione tienen más afinidad con Pareja que el gran pintor que fué su dueño.

935.—*La vocacion de San Mateo.*

Alto 2,25. Ancho 3,25.—Lienzo.

Al finalizar el primer año de la predicacion del Señor en Cafarnaum, pasando Jesus delante de la mesa donde Mateo se hallaba ocupado en su destino de publicano ó recaudador de tributos, empleo odioso á los ojos de los judíos por las rapiñas y extorsiones que solian cometer los que le ejercian, vuelto á él le dijo: «Mateo, sígueme.» Y Mateo al punto, dejándolo todo, le siguió.

En una hermosa estancia, iluminada por una ventana alta y por la puerta de entrada, que da á un corredor, en cuyo lado opuesto hay un balcon abierto mirando al campo, están sentados á una mesa cubierta con un tapete turco, y en la cual hay un saco de dinero, várias joyas y recado de escribir, el publicano Mateo, vestido de traje oriental digno de un Sultan; un oficial suyo, que con las gafas puestas estaba escribiendo en unos cuadernos, con el traje propio de un Dux veneciano; y un tercer sujeto que leia en un gran pliego de papel, el cual lleva el arreo galano y pintoresco de un capitan

español en Flándes. Los tres dirigen la mirada á Jesus, que en pié al lado de Mateo, le dirige la palabra, produciendo en el elegido para su apostolado los efectos que denota su semblante y su postura, miéntras le escuchan con atencion tres apóstoles que están detras junto á la puerta. Al rededor de la mesa están, tambien de pié, seis personas: dos á la izquierda, vestidos con el traje del tiempo del autor, uno de los cuales está diciendo al espectador, con el papel firmado que tiene en la mano, que es *Juan de Pareja en el año* 1661; y cuatro al fondo, entre los cuales se destaca por su lindeza un niño con gorguera cargado con un enorme *in folio.* Decoran la estancia un cuadro, unos estantes con papeles y libros, un escaparate ó aparador con magníficos vasos y fuentes de oro, labrados, y una columna de mármol, á cuyo fuste está anudada una cortina roja. Los objetos aquí aglomerados, los espléndidos trajes y sus colores, denotan el intento del pintor de imitar la seductora magnificencia de Tiziano y del Veronés.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

En tiempo de Felipe IV (1637) existia en el R. Alc. y Pal. de Madrid, y en la *pieza donde S. M. lee en el cuarto bajo, con ventana al jardin*, un cuadro titulado *el banco de San Mateo*, de 1,26 de largo, y cuyo autor no se expresa, que debió indudablemente servir de guía á Juan de Pareja para éste que él pintó. La descripcion que hace el respectivo Inventario coincide en un todo con su composicion, sin otra diferencia que vestir traje más antiguo, del siglo XVI al parecer, el soldado que ocupa la extremidad izquierda de la mesa.—Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; *pieza de la Chimenea, inmediata á la antecámara.*—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *pieza de vestir.*—Cean Bermudez conoció este cuadro en el Pal. de Aranjuez.

C. L.—F. L.

PARET Y ALCAZAR (D. Luis).—*Nació en Madrid el año* 1747; *murió en* 1799.

Fué su maestro D. Antonio Gonzalez Velazquez, concurriendo ademas con aplicacion á la Academia de San Fernando, que le adjudicó el segundo premio de la segunda clase, en 1760, y el primero de la misma en 1766. Pú-

sose despues bajo la direccion de Mr. Traverse, pintor frances, gentil-hombre del Marqués de Ossun, Embajador de Francia en Madrid, con cuyas lecciones y atinados consejos hizo grandes progresos, mereciendo desde muy jóven que Cárlos III y sus hijos le hiciesen repetidos encargos. Viajó Paret fuera de España, estudiando los grandes maestros antiguos, y cultivando su aficion á las buenas letras y lenguas orientales, de que hubiera sacado mucho partido para el arte á haber tenido más ocasiones en que demostrar sus talentos; pero su desgracia hizo que al regresar á Madrid, y despues de recibido académico de mérito en la de San Fernando, á los treinta y tres años de edad, los únicos encargos que recibiera del Monarca fueran los de pintar vistas de varios puertos de mar y despachar la Vice-secretaría de la citada Academia y la Secretaría de la Junta de Arquitectura creada para el exámen de las trazas de obras públicas proyectadas en el reino.—Hizo muy lindos dibujos para los grabadores, aventajándole pocos en la gracia de expresar el carácter y aire nacional y en la delicadeza de los pensamientos. Son célebres las *Musas* que dibujó para el *Parnaso* de Quevedo, sus países, sus bambochadas, y algunos grabados que ejecutó al agua fuerte. Tambien sobresalió en la pintura de flores.

936.—*Florero.*

Alto 0,39. Ancho 0,37.—Lienzo.

Dentro de un óvalo, un ramo de ranúnculos, rosas, francesillas, azucenas, etc., y por remate un lirio. Atado con una cinta azul listada de blanco.—Firmado.

937.—*Florero.*

Alto 0,39. Ancho 0,37.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Dentro de un óvalo, un ramo de rosas, amapolas reales, narcisos, etc., y por remate dos tulipanes. Atado con una cinta blanca listada de azul.—Firmado.

938.—*Las parejas Reales.*

Alto 2,32. Ancho 3,65.—Lienzo.

Este nombre lleva el presente cuadro, que creemos debió ejecutarse con motivo de las fiestas celebradas al ser jurado Príncipe de Astúrias Fernando VII, en 1789. —En un espacioso circo, formado, por lo que se colige de la escenografía, en la plaza de San Antonio de Aranjuez, y tendido de colgaduras azules, con cuatro tribu-

nas equidistantes entre sí, ocupadas por los convidados y los músicos, hacen sus evoluciones y escarceos cuarenta y ocho caballeros, montados en briosos corceles, dirigidos por un maestre de campo, vestidos todos á la usanza del siglo XVI, con ricos trajes de raso de colores claros. Entran los jinetes en una columna de cuatro en fondo, que, al llegar al centro del circo, se divide, trazando una especie de flor de lis, puestos todos al galope, y haciendo de guías, al parecer, el mismo rey Cárlos IV y sus hermanos D. Antonio y D. Gabriel, que tenian á la sazon 41, 34 y 37 años respectivamente. Entre las dos tribunas más próximas al espectador hay una banda de trompetas y atabales. Al rededor del circo está la gente que mira el festejo, repartida en el primer término en grupos de diferentes clases, y por el campo están diseminadas las tiendas improvisadas, los aguaduchos y botillerías, donde se refrigera el pueblo y obsequian los caballeros á las damas. Á la derecha hay un grupo de carrozas y literas con los lacayos que las sirven. En segundo término se levanta el palacio con parte de la galería que le contorna, sobre cuyo terrado están armadas las tribunas, ricamente colgadas y ocupadas por la gente principal de la córte. Al fondo descuellan las grandes masas de las arboledas de los jardines.—Firmado, *Ludovicus Paret et Alcazar pinxit.*

Procede este cuadro del Pal. de Aranjuez, donde lo vió colocado Cean Bermudez.

PEREDA ó **PEREA** (ANTONIO).—*Nació en Valladolid por los años de* 1599. *Murió en Madrid en* 1669. (Escuela de Madrid.)

Envióle de 7 años á Madrid un tio suyo, encargado de su educacion al morir su padre, con la comitiva de la córte que volvia á esta villa, y aquí le pusieron bajo la direccion de Pedro de las Cuevas, en cuyo estudio dió muy pronto pruebas de gran disposicion para el arte. Aficionados de sus buenas

prendas y claro talento, tomáronle bajo su proteccion sucesivamente el consejero de Castilla D. Francisco de Tejada y el Marqués de la Torre D. Juan Bautista Crescenci, el último de los cuales le proporcionó que copiase los mejores cuadros de las colecciones Reales, con lo que se perfeccionó en el colorido, adoptando el veneciano como más análogo á su modo de sentir. Dióle gran reputacion, desde la edad de 18 años, el cuadro de *la Concepcion* que el citado Marqués envió á Roma á su hermano el Cardenal; por ella el Conde-Duque de Olivares le admitió, con los mejores artistas de la córte, á pintar en el Palacio del Buen Retiro, para el cual ejecutó el gran cuadro del *Socorro de Génova por el Marqués de Santa Cruz*, que decoró el *salon de los Reinos* hasta muy entrado el presente siglo, y de cuyo paradero no tenemos noticia. Admirador de su ingenio el Almirante de Castilla, gran aficionado á las bellas artes, le encargó un cuadro para la sala que en su casa tenía únicamente destinada á las obras de los mejores pintores españoles, y Pereda ejecutó para ella el famoso lienzo del *Sueño de la vida*, que hoy decora uno de los salones de la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Cuéntase que habiendo casado con doña Mariana Perez de Bustamante, señora de noble alcurnia y de muchos humos, como le pidiese ésta con repetidas instancias que le pusiese en la antesala una dueña, segun tenian todas las de su clase, le pintó una en la mampara, sentada haciendo labor, con sus antiparras, con tanta propiedad, que todos los que entraban le hacian su saludo, creyéndola de carne y hueso.—Supo reunir este pintor á la entonacion y frescura de un colorido de casta veneciana, la conclusion del pincel flamenco para los accesorios. Complacíase en pintar arneses, aparadores, instrumentos músicos, alhajas, libros y demas objetos propios para amenizar sus composiciones. Era grandemente aficionado á toda suerte de obras de arte, como estampas, bocetos, modelos y estatuas de los célebres maestros españoles y extranjeros, y tenía una escogida librería de historiadores y escritores de bellas artes, que le formaron el buen gusto en ellas y en la literatura. Diaz del Valle, que le conoció y trató, y fué grande admirador suyo, escribió su biografía en el año 1657, y compuso en su loor un soneto en que corrobora la rima la sospecha de que el verdadero nombre del pintor era Perea, y no Pereda, como ha venido llamándosele desde Palomino acá.—Hizo notables cuadros para las iglesias y conventos de Madrid, Toledo, Alcalá de Henares, Cuenca y Valladolid, de cuyos templos proceden los que conserva de este autor el *Museo Nacional*, y prueban estas obras la gran facilidad con que pasaba su pincel de unos á otros asuntos, y su aptitud para todos los géneros, así el sagrado como el profano, ora el más elevado, ora el de mera imitacion de la naturaleza comun.

939.—*San Jerónimo meditando sobre el juicio final.*

Alto 1,05. Ancho 0,84.—Lienzo.

Arrodillado delante de un peñasco en que tiene un libro abierto, una calavera sobre otro libro cerrado, un tintero con su pluma y un guijarro; y reclinando la ca-

beza en la mano derecha con el codo puesto sobre una piedra, levanta la cara y los ojos al cielo al escuchar el sonido de la formidable trompeta. Está desnudo de la cintura arriba, cubriendo la parte inferior de su cuerpo un paño blanco y un manto rojo, cuyo extremo tapa su brazo derecho, y tiene en la mano izquierda una cruz de palo caida sobre el libro abierto.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.—Firmado en 1643.

F. L.

PEREZ (Bartolomé).—*Nació en Madrid en* 1634; *murió en* 1693. (Escuela de Madrid.)

Fué yerno y discípulo del pintor Juan de Arellano, á quien imitó en las flores, que pintaba con desembarazo, gusto y delgadez. Excedió á su suegro en el dibujo, pues le pintaba las figuras para sus guirnaldas. Manifestó gracia particular para figurar cortinas y pabellones, y siempre que esto se ofrecia en el teatro del Buen Retiro, á él exclusivamente se le encomendaba, por lo que se le nombró pintor del Rey sin gajes: cargo por el cual pagó el derecho de media anata en 3 de Enero de 1689. (*Archivo de Pal. Fefipe IV. Casa R. Leg.* 139.) Falleció á los 59 años, de resultas de haber caido de un andamio pintando el techo de la escalera del palacio de Monteleon, en las Maravillas, y fué sepultado en la iglesia de San Ildefonso. Habia muchos floreros de su mano en las piezas del Palacio del Buen Retiro llamadas *habitacion de las Infantas.*

940.—*Florero.*

Alto 0,86. Ancho 0,76.—Lienzo.

Un vaso vidriado con un enorme manojo de flores de diversas especies.

941.—*Florero.*

Alto 0,86. Ancho 0,76.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

En un vaso de metal un enorme ramo de bolas de nieve, tulipanes y otras flores.

942.—*Florero.*

Alto 1,07. Ancho 0,72.—Lienzo.

En un vaso de vidrio, revestido de mimbre, un gran ramo de amapolas reales, claveles y otras flores.

943.—*Florero.*

Alto 1,12. Ancho 0,71.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

En un vaso de tierra blanca adornado con un bajo-relieve, un ramo de tulipanes, francesillas, claveles, etc.

PRADO (Blas del).—*Nació en Toledo, probablemente en el segundo tercio del siglo* XVI; *debió morir hácia el año* 1600.

Prueba Cean, contra lo manifestado por Palomino, que Blas del Prado hizo muchas obras despues del año 1557, en que aquel escritor le supone muerto, y deduce que el viaje que hizo á Marruecos, enviado por Felipe II á peticion del emperador africano, no fué ántes del referido año 57, sino hácia el 1593. Admitiendo nosotros como probable la fecha asignada por M. Stirling al nacimiento del artista, esto es, la de 1540, no hallamos dificultad en concordar los datos que tomó Cean en el archivo de la catedral de Toledo con la noticia que Jusepe Martinez nos dejó de haber estado en Marruecos Blas del Prado en dos ocasiones diferentes, la primera enviado por Felipe II, lo que pudo acontecer muy bien por los años de 1580, cuando ya el artista estaba en edad de haber adquirido una sólida reputacion; y la segunda por su propia voluntad, como dice el biógrafo aragones, *visto que en Madrid, aunque era estimado, no era tanto como le estimaba el Rey de Fez.* De vuelta de su primer viaje pudo ejecutar en la catedral de Toledo, en 1583, la primera obra que resulta haberle encomendado aquel cabildo; y coincidir con el año de su segunda salida de la córte para Fez el de los últimos salarios devengados en aquella santa iglesia. Colocamos, pues, entre los dos referidos viajes á Marruecos la época de su florecimiento en Madrid y Toledo; y los notables cuadros que pintó en ella, todos llenos de uncion y santidad, son una prueba de que, á pesar de la riqueza que de África trajo, de su aficion al traje y costumbres orientales, de comer recostado en almohadones y de echar de ménos en su patria los usos y comodidades de la vida mahometana, fué en lo íntimo de su corazon un pintor religioso y lleno de fe cristiana.—El Inventario de los cuadros que en 1621 quedaron en la Casa R. de Valladolid á la muerte de Felipe III, menciona un lienzo de *Blas de Prado* con el título de *El rey Felipe II Nuestro Señor, que está en gloria, ofreciendo su hijo á un ángel,* que nos revela que este artista pintó, probablemente para el mencionado Felipe II, una copia del cuadro de Tiziano núm. 470 de este Museo.—Supone Palomino que Prado falleció en la córte; Jusepe Martinez, refiriéndose á la voz pública, entiende que murió en Fez.—Sus obras más afamadas son los cuadros que pintó en 1591 con Luis de Carvajal para el retablo mayor de los Mínimos de Toledo; el principal de la capilla de San Blas de la catedral; el que conserva la Academia de San Fernando, que representa una aparicion de la Vírgen; la *Sacra Familia* de una capilla que hay á la entrada de la igle-

sia del monasterio de Guadalupe, y el *Descendimiento* que existió en la parroquia de San Pedro de Madrid.—Fueron sus dotes sobresalientes la correccion del dibujo, cierta grandiosidad, que parece inspirada por la escuela de Rafael ó de Andres del Sarto, y una sencillez de todo punto romana; si bien el apego á las reminiscencias italianas destruye hasta cierto punto en él la inspiracion y el individualismo.

944.—*La Vírgen con Jesus niño, y varios Santos.*

Alto 2,09. Ancho 1,65.—Lienzo.

Representa el cuadro á Nuestra Señora en sitio elevado, sentado bajo un pabellon con un cojin á los piés, y algun tanto vuelta hácia el venerable Alonso de Villegas, á quien asimismo se inclina y alarga sus bracitos el niño Jesus, que está en el regazo de su divina Madre. Detras de ésta y á su derecha asoma el casto esposo José, que, apoyado en el codo, mira reverente á su Hijo putativo. En la parte inferior del lienzo se ve, de medio cuerpo, á espaldas de Villegas á San Ildefonso, contemplando fervoroso al Señor y á la Vírgen, y en el lado opuesto á San Juan Evangelista con el águila, y en ademan de hacer la señal de la cruz sobre el cáliz que tiene en la izquierda y del que sale la serpiente.—La firma, y áun el asunto del cuadro, por decirlo así, están al pié del mismo consignados en la siguiente inscripcion, trazada sin la menor duda por mano extraña é ignorante de la verdadera fecha en que fué ejecutado: *B. Mariæ, Ioanni Evangeliste et Ildefonso, Blas del Prado pictore, M. Alfonsus de Villegas, patronis, D. anno* 1539.

Fué pues ofrecido este cuadro por el venerable Alonso de Villegas, el conocido autor del *Flos Sanctorum*, á Nuestra Señora y á los referidos Santos, en algun altar; pero segun observa M. Stirling, esto no pudo ser en 1539, en que Villegas sólo contaba 6 años de edad, y es muy probable que en vez de esa fecha se hubiera debido escribir la de 1589.

C. L.—F. L.

RAMIREZ (Cristóbal).—*Se ignora el año de su nacimiento y el de su muerte; sábese solo que floreció en el siglo* XVII. (Escuela sevillana.)

Segun Cean, pudo ser hermano ó pariente de Felipe, de Jerónimo y de Pedro Ramirez, porque todos cuatro fueron contemporáneos en Sevilla por los años de 1660. Ni se conoce de él más cuadro que el que conserva este Museo, ni otro dibujo que el que poseyó el citado Cean, ejecutado con tinta de China sobre papel blanco, que representaba una aparicion de la Vírgen sobre una encina á un moro postrado en tierra, con un ejército de caballería huyendo en lontananza. Por el cuadro que existe suyo se viene en conocimiento de que este pintor dibujaba con correccion y componia con nobleza.

945.—*El Salvador.*

Alto 2,07. Ancho 1,29.—Lienzo.

Está Jesus en pié con el mundo en la mano izquierda, y la derecha levantada.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.—Firmado, *Crist. Ramirez faciebat anno* 1678.

RIBALTA (Francisco de). *Nació en Castellon de la Plana entre los años* 1550 *y* 1560; *falleció en el de* 1628.

Empezó á estudiar en Valencia con un profesor que no se nombra, y de cuya hija se prendó de tal manera, que quiso desde luégo casarse con ella; pero el padre se la negó por no estar aún adelantado en el arte, y la novia le prometió esperarle tres ó cuatro años para darle tiempo de que fuese á Italia á perfeccionarse. Allí estudió con afan las obras de Rafael, de Sebastian del Piombo y de los Carraccis; y concluido el plazo, volvió á Valencia muy aprovechado. Presentóse en casa de su novia en ocasion de hallarse el padre ausente; y habiendo observado, despues de los primeros trasportes de júbilo, que aquél tenía en su estudio un cuadro sin concluir, tomó la paleta y los pinceles, púsose á terminarlo, y lo hizo con tal destreza, que cuando el antiguo maestro volvió á su casa y vió su obra tan perfectamente acabada, exclamó con satisfaccion y sorpresa, dirigiéndose á la muchacha: —Con el que esto ha pintado sí que te casaría yo gustoso, y no con el bisoño Ribalta. —Pues Ribalta ha sido el que lo ha hecho, que ya ha vuelto de Italia, respondió la hija. Celebróse mucho el lance y la habilidad de Francisco, y se verificó luégo el casamiento. En todos los países favorecidos por el genio del arte han ocurrido aventuras semejantes: testigos Quintin Metsys, el herrador de Ambéres, y Solario, el herrador de los Abruzos; á cualquiera de los tres es aplicable el famoso lema *Pictorem me fecit amor*, que puso Lamp-

sonius al pié del retrato del pintor flamenco.—La reputacion de Ribalta creció rápidamente desde sus primeras obras, y la consolidó el general aplauso cuando ejecutó por encargo del arzobispo D. Juan de Ribera su célebre cuadro de *la Cena* para el altar mayor del colegio de Corpus Christi. Pintó luégo para su patria y para las iglesias de Andilla, Algemesí, Carcagente, Torrente y otras. Hay cuadros muy notables de este pintor en el Museo provincial de Valencia, entre ellos la famosa *Concepcion* del suprimido convento de San Felipe Neri, y *la Vírgen de Portacœli, la Resurreccion del Señor, San Antonio Abad, San Francisco abrazado á Jesus crucificado, la Crucifixion, San Isidro labrador*, etc., procedentes de los monasterios de Portacœli, Capuchinos, San Miguel de los Reyes, Santo Domingo, etc. Posee además el referido Museo dos cuadros de figuras de tamaño natural (números 365 y 367), procedentes de los *Carmelitas Descalzos* de aquella ciudad, que son copias de un gran tríptico perdido de Sebastian del Piombo, del cual se supone ser parte el cuadro núm. 396 de este Museo del Prado, que representa la *bajada de Jesucristo al seno de Abraham.* Respecto del original debe tenerse presente la nota que sirve de ilustracion al referido cuadro, porque abrigamos fundadas dudas en cuanto á la autenticidad de éste; mas acerca de las copias de Ribalta debemos añadir que otra del mismo tríptico existió en pequeñas dimensiones, en tabla, en el *Hospital de Aragon* de la Iglesia de Monserrate de esta córte, donde Cean lo vió y nosotros lo hemos buscado en vano.—A su fallecimiento fué enterrado Ribalta en la iglesia de San Juan del Mercado, de Valencia, pagando su funeral su hijo Juan.—Fué Francisco buen dibujante y dió á sus figuras caractéres nobles y formas grandiosas en algunos cuadros; en otros parece haber fluctuado entre el idealismo italiano y el realismo español. Cean ha observado ya que en sus obras se nota variedad en el colorido y modo de pintar, pues hay algunas detenidas y que pecan por cierta dureza, y otras de buenas tintas y buen empaste; pero, á nuestro juicio, esto no consiste sólo, como sospecha el erudito biógrafo, en que las primeras sean quizá de sus discípulos Bausá, Castañeda y otros, sino tambien en que solicitado el genio de Ribalta en opuestos sentidos, unas veces le dominó el recuerdo de los artistas del siglo de Leon X, y otras la seduccion de los coloristas, ya venecianos, ya flamencos, ya españoles. En este pintor predominan indudablemente las dos opuestas tendencias: al paso que la *Cena* del Colegio del Patriarca recuerda por la grandiosidad de las formas las máximas de los maestros romanos y boloñeses, y justifica la admiracion que produjo en Vicencio Carducho, quien trató de imitarla en el mismo asunto que ejecutó en Madrid para las monjas de la Carbonera; el cuadro de *San Francisco enfermo consolado por el ángel y por el cordero*, existente en este Museo, y obra suya muy celebrada, llevada á cabo para la iglesia de los Capuchinos de Valencia, muestra claramente, por su naturalismo y su brillante y enérgico colorido, al precursor de J. Jerónimo Espinosa, de Tristan, de Velazquez y del Españoleto. Al paso que unas veces, ceñido á las huellas de Sebastian del Piombo y de Rafael, produce obras que justifican la alucinacion de los mismos profesores italianos, quienes las toman por creaciones de aquellos grandes artistas (véase la graciosa anécdota recordada por Cumberland y Stirling acerca de un cuadro de Francisco Ribalta que un Nuncio de Su Santidad mandó á Roma, y que allí fué recibi-

do como del *divino Raffaello*); otras hace tal alarde de libertad y personalismo, que trasforma en una *Verónica* ó una *Santa Teresa* la primer valenciana de tez de rosa y ojos de fuego que hubieran podido codiciar como modelo Ribera ó Murillo. A los cuadros que produjo dentro de este segundo medio estético es debida la confusion que suele hacerse entre las obras de Ribalta padre, y las de Ribalta hijo.—Jusepe Martinez, en sus *Discursos practicables*, etc., hace grandes elogios de este pintor, cuya patria, dice, no se sabe positivamente si fué Valencia ó Cataluña. Una de las várias repeticiones que hizo de su célebre cuadro de *la Cena* existia en la famosa coleccion del mariscal Soult. Hace de ella grandes y merecidos elogios F. de Mercey en sus *Études sur les beaux arts*, II, p. 257.

946.—*Jesucristo difunto en brazos de dos ángeles.*

Alto 1,13. Ancho 0,90.—Lienzo.

El sagrado cadáver del Redentor, desnudo, con las llagas en el costado, manos y piés, coronado de espinas y sentado en el sepulcro, sobre una sábana extendida, está sostenido por dos ángeles mancebos colocados en opuestas y equilibradas actitudes. Uno de ellos, vestido con túnica encarnada, sobreveste verde y mangas moradas, sostiene, juntamente con un extremo de la sábana la mano y brazo izquierdo del Señor, y con la mano derecha su sacratísima cabeza. El otro sustenta su cuerpo por la espalda y por su brazo derecho. Tienen ambos las alas extendidas y la mirada clavada en el cielo con expresion angustiosa.

En la parroquia de San Andres de Valencia, donde está el famoso cuadro de Joanes de *Nuestra Señora de la Leche*, existe en un altar otro cuadro como el presente. Supónese que lo ejecutó Ribalta imitando á Joanes; pero á nosotros nos parece más fundada la opinion del Sr. D. Federico de Madrazo, de que es original del referido Joanes, y una mera copia de Francisco Ribalta este que tenemos á la vista.

C. L.—F. L.

947.—*San Francisco de Asis.*

Alto 2,04. Ancho 1,58.—Lienzo.

Estando en su lecho enfermo de una grande melancolía, se le aparece un ángel que le consuela con las melodías de su laud.—Echado el Santo en una tarima, so-

bre una manta de lana blanca, con el cuerpo encogido y cubierto con su hábito remendado, se incorpora, apoyando el codo izquierdo en la almohada, ante la aparicion del ángel mancebo que le trae la música del cielo. Agita el viento la aérea vestidura blanca, verde y roja del sobrenatural mensajero, con cuyo fulgor contrasta la mortecina claridad de la candileja que, puesta sobre una pobre mesa de pino juntamente con un libro, iluminaba apénas la humilde celdilla; y aparécese tambien al Santo, para consolarle, su Señor amado, Jesucristo, bajo la forma de un humilde corderillo que está en actitud de saltar sobre su lecho.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Pintó Francisco de Ribalta este famoso cuadro para la iglesia de Capuchinos de Valencia. Lo adquirió y mandó traer á Madrid S. M. el rey Cárlos IV, dejando en el expresado convento una buena copia, ejecutada por D. Vicente Lopez, que se conserva en aquel Museo provincial bajo el núm. 1042.

F. L.

948.—*Una alma bienaventurada.*

Alto 0,58. Ancho 0,46.—Lienzo.

Representada en una criatura hermosa, de sexo indeterminado, por el estilo de los ángeles adultos de la escuela de Rafael, con la cara y los ojos levantados al cielo, rodeada la cabeza de un nimbo luminoso, suelta la rizosa cabellera, que cae sobre sus hombros y su espalda, y con una blanca túnica trasparente, orlada al cuello con una franja negra matizada de oro, perlas y granates, á la manera bizantina.—Busto de tamaño natural.

949.—*Una alma en pena.*

Alto 0,58. Ancho 0,46.—Lienzo.

Figurada en un mancebo desnudo y rodeado de llamas, que en medio de sus tormentos clava con pesar la mirada en el cielo.—Busto de tamaño natural.

RIBALTA (Juan de).—*Nació en* 1597; *falleció en Octubre de* 1628.

Hijo y discípulo de Francisco, manifestó desde su edad más temprana tal genio y disposicion para la pintura, que á los 18 años de edad ya pintaba el gran cuadro de la *Crucifixion* del Señor para la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes, extramuros de Valencia, hoy existente en aquel Museo provincial bajo el núm. 676. Imposible parece que á tan temprana edad hubiera ya adquirido tal dominio en el difícil arte de la composicion, en el dibujo y en el colorido. Es sabido que las obras de los dos Ribaltas, padre é hijo, suelen confundirse, si bien no creemos nosotros que esto suceda respecto de aquellas producciones de Francisco Ribalta que llevan, por decirlo así, el sello de las reminiscencias italianas. Juan de Ribalta fué constantemente naturalista, y dentro de la esfera del naturalismo es su dibujo correcto, y son sus caractéres generalmente nobles. Su colorido era fresco y agradable, su toque espontáneo, su pincel recorria el lienzo con soltura y energía, y por estas mismas cualidades muchos de sus cuadros han pasado y áun pasan por de Estéban March ó como de otros coloristas de los que florecieron más entrado el siglo XVII. Fué elogiado de Lope de Vega; tambien fué poeta, y como tal premiado en las fiestas de la beatificacion de Santo Tomas de Villanueva celebradas en Valencia en 1620. Sobrevivió poco á su padre, pues falleció jóven, de 31 años solamente, ocasionando su muerte gran pérdida al arte de la pintura.—El Museo provincial de aquella ciudad conserva, á nuestro juicio, más obras de Juan de Ribalta de las que su catálogo señala como tales; muchas de las que indeterminadamente se asocian al apellido Ribalta sin prefijar el nombre, son sin duda alguna de su mano. En sus galerías existen muchos de los retratos de los ilustres varones valencianos que le encargó la familia de Vich para la librería del *Monasterio de la Murta* de PP. Jerónimos, y que estuvieron allí colocados en número de treinta y uno.—Sus cuadros de composicion más célebres, despues de la *Crucifixion*, fueron la *Santa Cecilia*, que pintó con su padre para el mismo monasterio de la Murta; el *San Elías y San Eliseo*, que ejecutó para el Cármen Calzado de Valencia y que D. Antonio Ponz atribuyó á Estéban March, y el célebre *Crucifijo* del coro de las religiosas dominicas de Santa Catalina de Sena de la misma ciudad.

950.—*Los evangelistas San Juan y San Mateo.*

Alto 0,66. Ancho 1,02.—Lienzo.

En lugar desierto y fragoso, entre rocas pobladas de arbustos, donde el silencio y la soledad convidan á meditar, están congregados los dos evangelistas: el uno de ellos, San Mateo, anciano y barbado, arrodillado sobre unas peñas, vestido con túnica de color amarillo rebajado y manto morado muy oscuro, en accion de escribir

su *Evangelio*, en el que fija toda su atencion; y el otro, jóven y de barba naciente, como se representa al discípulo amado de Jesus, con túnica de color de rosa rebajado y manto azul verdoso, puesta una rodilla en tierra, señalando con la mano derecha el libro y alzando los ojos, enajenado, al cielo, que indica con la otra.

C. L.

951.—*Los evangelistas San Márcos y San Lúcas.*

Alto 0,68. Ancho 1,02.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Aparecen los dos Apóstoles sentados en un peñasco en un campo fragoso y desierto, consultando al parecer uno con otro algun pasaje de la *Sagrada Escritura.*

952.—*Un cantor.*

Alto 0,68. Ancho 0,56.—Lienzo.

Está envuelto en un paño encarnado, descubriendo todo el cuello: tiene en la mano izquierda, arrimado al pecho, un cuaderno de música medio deshojado, y en accion de cantar levanta la cara y los ojos, abriendo mucho la boca.—Busto prolongado, de tamaño natural.

Este lienzo figuraba como de Annibal Carracci en la Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.; *pieza donde estaba la cama de repuesto.*

RIBALTA (Escuela de Francisco de).

953.—*Un Santo mártir: San Vicente Levita* (?).

Alto 1,10. Ancho 0,90.—Lienzo.

Revestido de diácono, con una dalmática rosada, tiene un libro abierto en la mano izquierda, y la derecha puesta sobre un objeto en que parece haberse querido representar una rueda ó un ecúleo. Levanta los ojos al cielo, de donde baja un ángel trayéndole la corona y la palma del martirio.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

954.—*San Vicente Ferrer.*

Alto 1,12. Ancho 0,92.—Lienzo.

Está revestido con su hábito negro, y tiene en la mano izquierda la *Biblia*, y la derecha levantada en señal de amonestacion. En la parte superior del cuadro está el usado liston con la leyenda: *Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora judicii,* etc.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

RIBERA (José ó Jusepe de).—*Nació en Játiva, reino de Valencia, el* 12 *de Enero de* 1588; *falleció en Nápoles en* 1656.

No habiendo fundamento para negar la autenticidad de la partida de bautismo que cita Cean al establecer la patria y la fecha del nacimiento de Ribera, carece de fuerza cuanto han dicho el Dominici, Matteis y otros biógrafos extranjeros al asentar que este artista era napolitano. Sus padres, Luis de Ribera y Margarita Gil, le enviaron á Valencia á estudiar latinidad para inclinarle á la carrera de las letras, pero su aficion á las artes le hizo cambiar de rumbo, y en la escuela de Francisco Ribalta halló por de pronto el pábulo apetecido para seguir su natural vocacion. Deseoso á poco de descubrir nuevos horizontes, pasó á Italia, siendo todavía muchacho; y más ávido de saber que de placeres, áun á riesgo de parecer ingrato, despreció en Roma los halagos de la casa de un cardenal que se declaró su protector, por entregarse de lleno, pobre, desnudo y sin tener que comer, pero ardoroso é incansable, al estudio en que libraba su porvenir. Llevábale una irresistible inclinacion á admirar las obras del Caravaggio, prendado de los efectos de su claro-oscuro, y esto fué causa de que sin embargo de haber estudiado concienzudamente á Rafael y los Carraccis, y de haber tributado por algun tiempo el homenaje de su imitacion á las del gracioso y argentino Correggio, luminar de la escuela parmesana, se diese por fin con todos sus medios y todo el entusiasmo de que era capaz su corazon enérgico y ardiente, al género *caravagiesco*, en que tanto sobresalió, mejorándolo á nuestro entender. Trasladado á Nápoles, sin que sepamos qué certero impulso le conducia á elegir para teatro de sus triunfos la verdadera patria del *realismo* y la tierra más opuesta al eclecticismo artístico, un rico tratante en cuadros, sagaz adivino de su futura gloria, le brindó con la mano de su hija, que Ribera aceptó. Casado ya, y no necesitando trabajar para comer, se entregó de lleno á sus naturales tendencias, haciendo en el género de pintura que le era más predilecto, á saber, el de los grandes efectos dramáticos y los horribles estragos del tiempo y del dolor físico, progresos asombrosos. Ya el Caravaggio quedaba muy atras en esta nueva y terrible senda; los cuadros de

Ribera eran de moda en todo Nápoles; la sociedad más culta y galante se constituyó en fautora de su exagerada ferocidad, no aceptando ya la expresion del dolor sino en los mártires desollados, ni la sonrisa del placer sino en las caras de los verdugos. Un solo recuerdo de la suave y dulce manera del Correggio consignó en el cuadro de Santa María la Blanca, que en Nápoles pintó para la iglesia de los Incurables, y no volvió luégo á acariciar jamas semejantes reminiscencias. Cuéntase que los fresquistas que gozaban á la sazon en la ciudad de mayor reputacion, como Santafede, el Imparato, Battistelo Carracciuolo y algun otro, recelosos de que el *Spagnoletto* (que así llamaban á Ribera por su pequeña estatura) fuese para ellos un rival peligroso, le aconsejaron, desde que vieron sus primeras obras, que se consagrase al *género terrible;* con lo cual le afirmaron, mal de su grado, en la via de sus ulteriores triunfos —Cuéntase tambien que el cuadro de *San Bartolomé en el acto de desollarle un verdugo*, que existe grabado de su propia mano al agua fuerte, fué el orígen de su favor con el virey de Nápoles, don Pedro Giron, duque de Osuna, el cual, habiéndole visto en el balcon de la casa del suegro, donde éste le habia puesto á intento como para que se secase, estimulado por el rumor del gran gentío atraido por la obra, hizo llamar al autor para conocerle, y desde entónces le favoreció con su amistad y con repetidos encargos. La verdad es que á ningun pintor tanto cuanto á nuestro *Spagnoletto* sonreia en Nápoles la fortuna. No se pintaba alli obra de consideracion que á él no se le encargase; y sin embargo, un gran defecto moral, la envidia, deslustró su bien adquirido renombre, porque arrastrado por otros profesores de ménos talento que él á cábalas indignas para monopolizar todas las empresas artísticas de Nápoles, y llevado al propio tiempo de su instintiva antipatía á la escuela eclectista de los Carraccis, Guido y demas adeptos de un ideal puramente abstracto y de convencion, diametralmente opuesto á su naturalismo, tramó con Belisario Caracciolo y el Correnzio asechanzas criminales y sangrientas contra el referido Guido, contra el discípulo de éste Francesco Gessi, y contra el Domenichino, á quienes, ora con amenazas de muerte, ora con amargas censuras y punzantes sátiras, persiguió cuando vinieron á Nápoles con el encargo de pintar la capilla del Tesoro de la catedral, causando la fuga de los primeros y matando de pesadumbre al Zampieri. Estas abominables intrigas, cosa extraña, no le hicieron desmerecer en el aprecio de sus protectores los magnates del Estado y de la Iglesia: el Duque de Osuna le habia nombrado ya su pintor con un sueldo de consideracion y cuarto en su mismo palacio; el nuevo virey, Conde de Monterey, le mantuvo en aquella honorífica posicion; ambos le encomendaron obras para Felipe IV, y otros grandes siguieron el ejemplo del monarca de decorar sus palacios y casas con los lienzos del pintor de moda, áun á riesgo de exponer á sus esposas, como el holandes Offel, á serios percances con el hórrido espectáculo de los Catones, Ixiones, Prometeos, San Lorenzo y San Bartolomé, abiertos en canal, descoyuntados, con las entrañas de fuera, asados y desollados. Los PP. Jesuitas le ocuparon en su colegio de San Javier y en el de *Gesù nuovo;* el cabildo catedral le confió la ejecucion del gran cuadro de *San Genaro saliendo ileso del horno*, para la citada capilla del Tesoro; los PP. Cartujos de San Martino le encargaron un *Descendimiento*, una *Comunion de los Apóstoles* y doce *Profetas*

para decorar el magnífico convento que acababan de edificar al pié del castillo de San Telmo; los monasterios y los palacios se disputaban las producciones de su ingenio, siempre fecundo en horrores. Colmado de riquezas, instalado como un príncipe en una gran casa frontera al colegio de San Francisco Javier, estimulado en su fastuosidad y esplendidez por su mujer, se presentaba en público en carroza, y ella acompañada siempre de su escudero: no pintaba más que seis horas al dia, por la mañana, y ocupaba las restantes en el paseo y en la tertulia que tenía en su cuarto, concurrido de los primeros personajes de la córte. La Academia de San Lúcas de Roma le recibió en su seno el año 1630; en 1644 le distinguió el Papa con el hábito de Cristo; no fué por último uno de sus menores timbres la amistad que le profesó Velazquez, demostrada en las dos ocasiones en que éste viajó por Italia, en 1630 y en 1649. Ribera falleció en Nápoles á los 68 años de edad, entre honores, riquezas y satisfacciones; y tiene visos de pura novela todo cuanto los biógrafos napolitanos relataron, y repitió poco há M. Charles Blanc, de su dramático y misterioso fin, motivado por la seduccion que ejerció el bastardo D. Juan de Austria en su hija María Rosa. El verídico autor del *Abecedario pittorico* supo juiciosamente descartar el cuento del rapto de esta hermosa doncella, del abandono en que la dejó su seductor, y de su refugio en un monasterio de Palermo; y dice lisa y llanamente, como Palomino, que la hija del *Spagnoletto*, heredera única de su cuantioso patrimonio, se casó con un caballero principal de aquel estado.—Aunque Ribera se ejercitó con preferencia en los asuntos terribles, demostrando una asombrosa habilidad para acentuar todos los pormenores que acusan la decrepitud y el dolor, supo tambien á veces rivalizar con el Caravaggio y con Murillo en la representacion de la naturaleza en su flor serena y placentera. Los inventarios de los cuadros que habia en el antiguo Alc. y Palacio de Madrid en los reinados de Felipe IV y Cárlos II, hacen mencion de muchas obras de Ribera de asuntos ya mitológicos, ya del antiguo testamento, que desgraciadamente se han perdido y que nos hubieran permitido hoy quilatar toda la potencia estética de este autor como pintor de historia. Ademas de las sagradas leyendas sobre *Jael y Sísara*, *Samson y Dalila*, *David* y otras de igual linage, habia tratado su pincel las elegantes fábulas de *Apolo y Mársias*, *Perseo y Venus y Adónis*, y Dios sabe si quedó en estas últimas inferior á su propósito, ó si derramó en ellas verdaderos tesoros de gracia y gentileza. Lo único que podemos asegurar es que algunas de sus *Concepciones*, y señaladamente la que pintó para la iglesia de las Agustinas de Salamanca por encargo de su protector el Conde de Monterey, son de una belleza incomparable.—Entre los cuadros más notables que se conservan hoy de este gran pintor *realista*, citarémos solamente, para no ser demasiado prolijos, el *Sueño de Jacob*, el *Martirio de San Bartolomé* (número 989) y la *Trinidad* de este Museo; el *Sileno* del museo *de gli Studj* de Nápoles; el famoso *Descendimiento* de la Cartuja de San Martino; la *Adoracion de los pastores* del Louvre; el *Martirio de San Lorenzo* del Museo de Dresde, que se supone pintado para el virey Duque de Osuna; la *Santa María Egipciaca* del propio Museo; el *San Andres difunto bajado de la cruz* y la *Muerte de Séneca* de la Pinacoteca de Munich.—Tambien como grabador sobresalió este artista, por la seguridad y fineza de la línea, la acentuacion de la na-

turaleza de cada objeto y la sábia indicacion de los accidentes: Bartsch no tuvo noticia más que de 18 agua-fuertes de Ribera; Cean asegura que se acercan á 26 las que produjo su admirable é intencionada punta seca, y de las más bellas son sin duda alguna la mal llamada de *Baco con los dos sátiros* y su magnífico retrato de *Don Juan de Austria.* Firmó por lo general sus grabados, pero en los cuadros al óleo puso rara vez su nombre.— Sus más aventajados discípulos fueron Luca Giordano, Aniello Falcone, Salvator Rosa y Giovanni Dô: este último le imitó de tal manera, que muchos de sus cuadros pasan por del *Spagnoletto.*

955.—*El Salvador.*

Alto 0,77. Ancho 0,65.—Lienzo.

De frente, con la mano izquierda sobre el mundo y la derecha levantada en actitud de bendecir. Túnica roja y manto oscuro terciado, que cubre su hombro y brazo izquierdo.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado, como cabeza del mismo. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

956.—*San Pedro apóstol.*

Alto 0,77. Ancho 0,64.—Lienzo.

Anciano, de barba y cabello blancos: envuelto en un manto amarillo, con las llaves en la mano derecha y un libro junto al pecho.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

C. L.

957.—*El apóstol San Pablo.*

Alto 0,75. Ancho 0,63.—Lienzo.

De edad madura y con barba larga: embozado en un manto rojo oscuro, y empuñando con la diestra la espada.—Busto prolongado, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

958.—*San Andres apóstol.*

Alto 0,76. Ancho 0,64.—Lienzo.

Tiene en la mano izquierda el pescado, emblema de su humilde condicion.— Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

959.—*San Andres apóstol.*

Alto 0,76. Ancho 0,63.—Lienzo.

Anciano, de barba larga y cabello blancos: de frente, con el pez pendiente de la mano derecha. Traje negro.—Busto prolongado, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado (?). Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

960.—*San Juan evangelista.*

Alto 0,76. Ancho 0,62.—Lienzo.

Representado de edad provecta y teniendo en las manos un libro.—Ménos de medio cuerpo, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

961.—*San Felipe apóstol.*

Alto 0,75. Ancho 0,63.—Lienzo.

Anciano y barbado: embozado en un manto amarillento oscuro, con un pez en la mano izquierda, y la derecha al pecho con expresion afectuosa.—Busto prolongado, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

962.—*Santiago el Mayor.*

Alto 0,78. Ancho 0,64.—Lienzo.

Jóven y barbado. Representado de frente, en traje de

peregrino, con esclavina de conchas y manto rojo, recogido con la mano izquierda. Tiene el bordon en la derecha levantada.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

963.—*San Bartolomé apóstol.*

Alto 0,77. Ancho 0,64.—Lienzo.

Anciano, de barba y cabello entrecanos: embozado en un manto blanco, enseñando parte de la mano izquierda, y mostrando con la derecha el cuchillo.—Busto prolongado, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

C. L.—F. L.

964.—*Santo Tomas apóstol.*

Alto 0,77. Ancho 0,65.—Lienzo.

Tiene en la mano izquierda la lanza, instrumento de su martirio.—Figura de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

965.—*Santo Tomas apóstol.*

Alto 0,76. Ancho 0,64.—Lienzo.

De edad madura y barbado. Túnica cenicienta y manto oscuro, descubriendo en el cuello un jubon interior encarnado. Tiene á su derecha la lanza, cogida con la mano izquierda.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado (?). Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

966.—*Santo Tomas apóstol.*

Alto 0,75. Ancho 0,63.—Lienzo.

Repeticion del cuadro núm. 965, sin otra diferencia que ser éste de más subida entonacion.

Pertenece á la serie del apostolado (?). Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

967.—*El apóstol San Mateo.*

Alto 0,76. Ancho 0,64.—Lienzo.

Representado, por un error muy comun entre los pintores, jóven y de barba naciente. Visto de frente: con túnica verde, y envuelto en un manto de color de ocre oscuro, con una segur al parecer en la mano derecha.—Busto prolongado del tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

968.—*San Simon apóstol.*

Alto 0,76. Ancho 0,64.—Lienzo.

Jóven y con poca barba: embozado en un manto oscuro, descubriendo parte de la mano derecha, y con un baston en la izquierda.—Busto prolongado, tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

969.—*San Simon apóstol.*

Alto 0,74. Ancho 0,62.—Lienzo.

Anciano, con barba entrecana: envuelto en un manto amarillo, con la mano derecha en una sierra, su natural atributo por el terrible suplicio que sufrió.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado (?). Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

970.—*San Júdas Tadeo apóstol.*

Alto 0,76. Ancho 0,64.—Lienzo.

De edad madura y barbado; vuelto de perfil hácia la izquierda: envuelto en un manto blanquecino, mostrando en la mano derecha su atributo, que no se distingue bien si es un hacha, una escuadra ó un baston.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

971.—*Santiago el Menor.*

Alto 0,75. Ancho 0,62.—Lienzo.

Anciano, con barba y cabello blancos. Está de frente y tiene en la mano derecha un papiro arrollado.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.—Grabado por D. José Vazquez para la C. N.

972.—*San Matías apóstol.*

Alto 0,75. Ancho 0,62.—Lienzo.

Jóven y sin barba; de perfil hácia la derecha: envuelto en un manto ceniciento, con un hacha en la mano derecha.—Busto prolongado de tamaño natural.

Pertenece á la serie del apostolado. Procede del Casino del Príncipe, del Escorial.

973.—*El apóstol San Andres.*

Alto 1,25. Ancho 0,95.—Lienzo.

Anciano y barbado, con el cabello blanco: desnudo de medio cuerpo arriba, en pié, abrazando con la mano izquierda el aspa, y en actitud de dejar sobre una piedra con la otra mano un pez prendido por la boca. Cubre la parte inferior de su cuerpo un lienzo blanco y un

ropaje negro.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

Procede del monasterio del Escorial.

974.—*Santiago el Mayor.*

Alto 2,02. Ancho 1,46.—Lienzo.

En pié y con el codo derecho descansando en un antepecho, remate de una escalera de piedra, carga sobre el brazo el cuerpo con movimiento natural. Tiene en la mano izquierda, levantada, el bordon, y en la otra mano un papel arrollado. Levanta la vista al cielo, y es su vestido un ropaje negro y pardo, que descubre el pecho y el hombro derecho. Rostro blanco, cabello casi negro y barba poco poblada.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Este cuadro, procedente del Escorial, fué enviado á aquel famoso monasterio por el rey Felipe IV, y colocado por Velazquez en el *Capítulo del Prior*, donde áun permanecia en tiempo de Cean.

975.—*San Pedro apóstol.*

Alto 1,28. Ancho 1.—Lienzo.

Anciano, con la barba blanca y cortada en redondo: túnica negra y manto amarillo, y las manos levantadas á la altura del pecho, con las llaves en la derecha, y en la izquierda un libro.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Sacristía de la Real capilla.*—Creemos que habia pertenecido ántes á la Colec. de Cárlos II èn el R. Alc. y Pal.

976.—*San Andres apóstol.*

Alto 1,27. Ancho 1.—Lienzo.

Anciano, con la barba y el cabello blancos. Levanta los ojos al cielo, tiene la mano derecha al pecho con expresion de afecto divino, y está envuelto en un manto negro verdoso, descubriendo sus brazos la túnica rojiza

que lleva debajo. Delante de él se ve un pez sobre una piedra, y en el fondo el aspa en que fué el Apóstol crucificado.—Figura de más de medio cuerpo y tamaño natural.

977.—*San Bartolomé apóstol.*

Alto 1,83. Ancho 1,97.—Lienzo.

Está sentado en una piedra al pié de un peñasco y junto á un tronco de árbol, con la mano izquierda al pecho, la derecha levantada, mostrando el cuchillo con que fué desollado, extendida la pierna derecha, y envuelto en un manto blanco, descubriendo sin embargo el pecho y el brazo derecho.— Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; procedente de la casa del Marqués de los Llanos. *Pieza de conversacion de la Infanta.*—Grabado en París, bajo la direccion de Ingouf, para la C. N.

J. DE LA PINT.

978.—*San Simon apóstol.*

Alto 1,07. Ancho 0,91.—Lienzo.

De edad madura y barbado. De frente, con ropaje interior pardo y manto rojizo terciado, echado sobre el hombro y brazo izquierdo. Tiene en la mano derecha un libro y en la izquierda la sierra con que su cuerpo fué dividido.—Media figura de tamaño natural.

Procede del R. Monast. del Esc., donde decoraba en tiempo de Cean el claustro principal alto.

979.—*San José con Jesus niño.*

Alto 1,26. Ancho 1.—Lienzo.

Está en pié San José, con la vara florecida en la mano derecha, y la izquierda al pecho en demostracion de afecto divino, levantando los ojos al cielo, y á su lado el niño Jesus le presenta la esportilla con las herra-

mientas de carpintero.—Medias figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Antecámara del infante D. Gabriel.*

980.—*La Magdalena penitente.*

Alto 1,81. Ancho 1,95.—Lienzo.

Suelta la madeja del sedoso cabello, despedazadas sobre el delicado cuerpo sus antiguas galas, mal cubierto éste con una túnica cenicienta, un manto rojo de joyante seda ya deslustrado, y por aditamento un pedazo de estera, que sirve de cilicio á su blando seno, está la Santa penitente en oracion, de rodillas y con las manos juntas, apoyando el codo izquierdo en unos sillares de piedra, al pié de los cuales se ven el vaso del bálsamo con que ungió los piés del Salvador amado, y las disciplinas con que maltrata su hermosura. Fondo, peñasco, con un gran tronco de árbol medio derribado, y campo con azuladas montañas á la izquierda.— Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos IV, Pal. nuevo de Madrid.

981.—*La Magdalena.*

Alto 0,97. Ancho 0,66.—Lienzo.

Penetrada de contricion, destrenzado el rubio cabello, y cubierta con un manto verdoso y una túnica cenicienta deslustrada, que deja ver en los brazos y en el hombro un cilicio interior de estera, reclina la cabeza sobre las dos manos cruzadas, con las cuales oprime una calavera puesta en un peñasco. Junto á la calavera se ve el pomo del bálsamo con que ungió los piés al Salvador.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Alcoba de la galeria del Mediodia.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Paso de tribuna y trascuartos.*

982.—*La escala de Jacob.*

Alto 1,79. Ancho 2,33.—Lienzo.

Noticiosa Rebeca del propósito de Esaú de matar á su hermano Jacob, hizo que llamase á éste su padre Isaac y le mandase refugiarse en la Mesopotamia entre los de su familia. Partió Jacob, y habiendo salido de Bersabée, proseguia su camino hácia Harán. «Y llegado á cierto lugar, queriendo descansar en él despues de puesto el sol, tomó una de las piedras que allí habia, y poniéndosela por cabecera durmió en aquel sitio. Y vió en sueños una escala fija en la tierra, cuyo remate tocaba en el cielo, y ángeles de Dios que subian y bajaban por ella, y al Señor apoyado sobre la escala, que le decia: Yo soy el Señor Dios de Abraham tu padre..... La tierra en que duermes te la daré á tí y á tu descendencia..... Será tu posteridad como los granos del polvo de la tierra..... Yo seré tu guarda doquiera que fueres....., y no te dejaré de mi mano hasta que cumpla todas las cosas que te tengo dichas.» (*Génes.*, XXVIII.)

Representa, pues, el cuadro este sueño misterioso. El patriarca, léjos ya de la morada paterna, en un desierto y en la incierta oscuridad de la primera noche, medio envuelto en su manto, que cubre tambien la piedra que le sirve de cabecera, está tendido junto á un añoso y corpulento árbol, con la mano izquierda debajo de la cabeza y descansando la derecha en el suelo, durmiendo con la mayor tranquilidad. Una ráfaga de luz entre celajes ahuyenta las tinieblas, y aparece en ella la escala que junta al cielo con la tierra y prepara al hombre la subida á la mansion de la eterna dicha, por la cual los mensajeros del Altísimo bajan á cumplir sus mandatos y vuelven á presentarle las súplicas de los mortales. En lo más alto de la escala representa á Dios una gran claridad en que se supone anegada toda for-

ma.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Firmado, *Jusepe de Ribera, español, f.*[t] 1626 (?).

Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. *Escalera del zaguanete de bajada á las bóvedas del Tiziano.*—Colec. de Cárlos III, Pal. de San Ildefonso. *Cuarto del Príncipe.*

C. L.—F. L.

983.—*Jacob recibiendo la bendicion de Isaac.*

Alto 1,29. Ancho 2,89.—Lienzo.

Siendo ya viejo Isaac, debilitósele la vista, de modo que llegó á faltarle: llamó, pues, á Esaú, su hijo mayor, y le dijo: «.....Ya ves cómo yo estoy ya viejo y no sé el dia de mi muerte. Toma tus armas, la aljaba y el arco, y sal al campo, y en cazando algo guísame de ello un plato segun sabes que gusto, y tráemele para que le coma y te bendiga..... Oido por Rebeca, luego que partió aquél para cumplir el mandato de su padre, dijo á su hijo Jacob: .....Toma mi consejo, y yendo al ganado, tráeme dos de los mejores cabritos, para que yo guise de ellos á tu padre aquellos platos de que come con gusto, y sirviéndoselos tú, te dé la bendicion ántes de morir. Á lo cual respondió Jacob: Tú sabes que mi hermano Esaú es hombre velloso, y yo lampiño: si mi padre me palpa y llega á conocerme, temo no piense que yo he querido burlarle, y acarrearé sobre mí una maldicion en lugar de la bendicion.—Al cual la madre: Sobre mí, dijo, caiga esa maldicion, hijo mio: tú haz lo que yo te aconsejo, y date prisa en traer lo que te tengo dicho. Fué Jacob, y lo trajo, y diólo á la madre, la cual le guisó los manjares..... y vistió despues á Jacob con los más ricos vestidos de Esaú..... y envolvióle las manos con las delicadas pieles de los cabritos. Dióle despues el guisado y los panes que habia cocido: todo lo cual llevándolo él adentro, dijo: ¿Padre mio? Á lo que le respondió él: Oigo: ¿Quién eres tú, hijo mio? Dijo

Jacob: Soy tu primogénito Esaú: he hecho lo que me mandaste: levántate, incorpórate, y come de mi caza para que me dés la bendicion..... Dijo Isaac: Acércate, hijo mio, para que yo te toque, y reconozca si tú eres ó no el hijo mio Esaú. Acercóse al padre, y habiéndole palpado, dijo Isaac: Cierto que la voz es de Jacob; pero las manos son de Esaú.» (*Génes.*, XXVII.)

En un lecho cubierto con una colcha de seda encarnada, medio arrebujada, y bajo un cortinaje de la misma seda, está incorporado el anciano y ciego Isaac palpando el brazo derecho de su hijo Jacob, cubierto con una piel de cabrito, por industria de su madre, la cual espera detras del mancebo el resultado de su engaño y le empuja por la espalda como para que no retroceda en la arriesgada empresa. Cubre el cuerpo del adolescente una vistosa tunicela azul, y el del padre anciano un jubon verde oscuro sin mangas. La madre lleva un vestido negro, con jubon interior encarnado, y una toca que envuelve su cabeza y cae sobre su cuello y hombros. Fondo, pared lisa, y á la izquierda una puerta que da al campo, donde se ve á Esaú que vuelve de la caza á que le mandó su padre. Al lado de la cama hay una mesita con el manjar preparado por Rebeca.—Figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo. *Cuarto del infante D. Javier.*

F. L.

984. *–La Concepcion.*

Alto 2,20. Ancho 1,60.—Lienzo.

Está María en pié sobre la luna y hollando al dragon infernal, con las manos cruzadas al pecho y los ojos levantados. Túnica blanca y manto azul, que ahueca el viento, sujeto al cuello con un fiador, y con las caidas recogidas á la cintura: sobre su cabeza la corona de

doce estrellas. Contornan el campo de luz y nubes en que está la Inmaculada, ángeles niños y serafines. En la parte inferior del cuadro están representados, en delicioso paisaje con vista al mar, en que aparece el disco del sol sobre las ondas, los atributos de Nuestra Señora: la palma, la azucena, el cipres, la torre, el huerto cerrado, etc.—Figuras de tamaño natural.

F. L.

985.—*San Pablo, primer ermitaño.*

Alto 1,43. Ancho 1,43.—Lienzo.

Echado en su gruta y recostando la parte superior del cuerpo en una piedra que tiene debajo del codo izquierdo, todo desnudo y sin más que un informe tejido de hojas de palma que le cubre el centro del cuerpo, medita el santo ermitaño, con las manos al pecho, en la muerte, representada en la calavera que tiene delante. Fondo: gruta, con un gran tronco de árbol atravesado en ella, y por la izquierda vista al campo.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos II. R. Alc. y Pal. *Pieza de la Aurora.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo: procedente del Buen Retiro. *Cuarto del infante D. Javier.*—Grabado en París por Crière para la C. N.

F. L.

986.—*El entierro de Cristo.*

Alto 2,02. Ancho 2,59.—Lienzo.

Tendido el sagrado cadáver sobre las losas del sarcófago, sostiénele incorporado José de Arimatea; San Juan, el discípulo amado, levanta compasivo el brazo izquierdo del Salvador para mostrar á la atribulada María la llaga de la mano; y la Magdalena, arrodillada junto á los divinos piés, que ha regado con sus lágrimas, dirige los ojos al semblante de Jesus, inanimado y yerto. Detras de José de Arimatea está en pié Nico-

démus. Fondo, la gruta del sepulcro.— Figuras de tamaño natural, y sólo la del Salvador de cuerpo entero.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *sala de Capellanes.*

987.—*San Pedro* in vinculis.

Alto 1,77. Ancho 2,32.—Lienzo.

Tendido el santo Apóstol en el suelo de su prision, y apoyado en el cepo donde están sujetas sus cadenas, vuelve la cara con asombro al ángel que se le aparece sobre una ligera nube, el cual le manda que le siga; y á la voz del celeste libertador se desprenden de sus manos las esposas. Túnica azul y manto amarillo. El ángel tiene túnica amarillenta y sobrevesta carminosa.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef. Atribuido á Murillo en el inventario respectivo.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *cuarto del Príncipe;* corregida la atribucion y restituido á Ribera.—Creemos que fué inventariado en 1700 como de la Colec. de Cárlos II, en el R. Alc. y Palacio de Madrid; *alcoba de la galería del mediodía.*—En el Escorial se conserva una repeticion de este cuadro.

988.—*Combate de mujeres.*

Alto 2,35. Ancho 2,12.—Lienzo.

(Véase bajo el núm. 518 la explicacion probable del suceso representado en el presente cuadro.)

En un palenque, improvisado al parecer al pié de los muros de una fortaleza, dos gallardas matronas, armadas de espada y escudo, traban una sangrienta lucha. Cae una de ellas en el suelo, y la contraria, avanzando, levanta el brazo como para pasarla el pecho. Hay pueblo y gente de guerra que contempla al fondo desde una valla el furibundo combate, y dentro del palenque está un personaje, armado tambien, con ambas manos descansando en un baston, que sin duda es el juez de la contienda.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *escalera del za-*

guanete, de bajada á las bóvedas del Tiziano.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *antecámara de la Infanta.*

C. L.—F. L.

989.—*El Martirio de San Bartolomé.*

Alto 2,31. Ancho 2,34.—Lienzo.

Siguiendo al parecer la tradicion más acreditada en la Iglesia, que supone al apóstol San Bartolomé azotado con varas de hierro, cruelmente desollado, y decapido por último en la Armenia mayor, por órden de Astiajes, hermano del rey Polemon, representó Ribera en este lienzo el acto en que dos sayones, despues de haber desnudado al Santo y atádole las manos á los extremos de un palo, pendiente de una garrucha sujeta al tope de un pié derecho, tiran de las cuerdas para levantarle en alto y tenerle suspendido con objeto de desollarle más cómodamente. Para facilitar la accion de los que tiran como izando una vela, un tercer sayon, con su cuchillo al cinto, procura aligerar el peso del cuerpo levantando una de sus piernas. Varios soldados contemplan los terribles preparativos del martirio desde unas ruinas, en que descuellan dos fustes de columnas istriadas; y gente del pueblo al lado opuesto, entre la que se distingue una mujer sentada en el suelo con un niño en los brazos, aparece agrupada en segundo término, como atraida por la novedad del espectáculo. El sayon que tiene asido á San Bartolomé por la pierna lleva una chaqueta marinera encarnada; los dos que tiran de las cuerdas, verdosa el uno y cenicienta el otro.—El realismo de Ribera, llevado al extremo en este cuadro, no consintió siquiera el menor indicio de transaccion con el ideal de sus aborrecidos émulos los *carraccistas*, pues dió á San Bartolomé la fisonomía de un soldado feo y vulgar, á despecho de la revelacion que de la belleza del Apóstol hizo el ídolo Berit á sus sacerdotes, cuando

le interrogaron acerca de su próxima aparicion en la Armenia.— Figuras de tamaño natural.

Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *pieza primera, donde daba audiencia S. M.;* con esta singular descripcion en el inventario de 1686: *Un hombre que le atormentan* (!).—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier.*—En el Museo de Berlin, primer departamento, clase 1.ª, núm. 416, hay una copia de este cuadro, que pasa allí por original.

C. L.—J. DE LA PINT.—F. L.

990.—*La Santísima Trinidad.*

Alto 2,26. Ancho 1,81.—Lienzo.

Representó Ribera en este cuadro la Trinidad, inspirándose sin duda alguna de las pinturas de la Edad Media, en que aparece el Hijo crucificado, sostenido por el Padre, con la paloma en el seno de éste simbolizando al Espíritu Santo. El Padre eterno, vestido con túnica azul oscura y manto acarminado, forrado de seda cambiante, en que domina la tinta morada, tiene sostenido en sus rodillas á Jesucristo muerto, con ambos brazos abiertos, coronado de espinas y llagado, como víctima de propiciacion por los pecados del mundo. Del seno de Dios Padre procede la misteriosa paloma, y sobre su cabeza se ve el triángulo equilátero, que indica la igualdad de las tres divinas Personas en una sola sustancia. El manto del Padre flota al viento, y bajo él se cobijan, entre las nubes de su trono, serafines y ángeles, extendiendo dos de éstos la sábana santa bajo el sagrado cuerpo de Cristo.— Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Hay una bella repeticion de este cuadro en la *Sala prioral* del R. Monasterio de San Lorenzo.

C. L.— F. L.

991. —*El martirio de San Bartolomé.*

Alto 0,85. Ancho 1,05.—Lienzo.

Se ve al santo anciano con los brazos extendidos y

atados por las muñecas, entregado á merced de un sayon, que con brutal indiferencia le está desollando vivo. —Figuras de ménos de medio cuerpo y tamaño natural.

Á algunos conocedores ha ocurrido la duda de si será este cuadro obra de Tiépolo, imitando á Ribera.— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *primera pieza del cuarto nuevo de la Serenísima Infanta*, donde aun permanecia en tiempo de Cean Bermudez.

992.—*San Agustin.*

Alto 2,03. Ancho 1,50.—Lienzo.

Arrodillado en oracion y con las manos juntas delante de una mesa, sobre la cual hay un libro, un manuscrito hebreo, un tintero, la mitra y el báculo, y al lado el banquillo en que estaba sentado el santo Doctor y Obispo, vuelve éste la cabeza hácia el resplandor divino que le manda el cielo. Su vestidura es el hábito negro de su instituto.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

F. L.

993.—*San Sebastian.*

Alto 1,27. Ancho 1.—Lienzo.

Está el esclarecido capitan y *atleta de Jesucristo* atado al tronco de un árbol, é impropiamente representado en edad juvenil: con dos flechas clavadas, una en el costado izquierdo y otra en el brazo derecho.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *antecámara del infante D. Gabriel.*

994.—*San Jerónimo en oracion.*

Alto 1,09. Ancho 0,90.—Lienzo.

Tiene las manos cruzadas al pecho, y delante un libro y una calavera. Un paño rojo cubre su espalda y brazo derecho.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *cuarta pieza de Azulejos.*

995.—*San Jerónimo.*

Alto 1,25. Ancho 0,93.—Lienzo.

Está en el desierto, con el libro de las *Sagradas Escrituras* en las manos y desnuda la parte superior del cuerpo.—Media figura, tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *alcoba de la galería del mediodía.*—Colec. de Cárlos IV, Pal. nuevo.

996.—*San Jerónimo.*

Alto 0,77. Ancho 0,71.—Lienzo.

Anciano, con la barba y el cabello blancos, muy largos y poblados. Tiene en las manos una cruz y un guijarro.—Busto prolongado, tamaño natural.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.—Colec. de Cárlos III, en el mismo R. Sitio; *pieza tercera de azulejos.*

F. L.

997.—*Santa María Egipciaca.*

Alto 1,83. Ancho 1,97.—Lienzo.

Sentada en una gruta, cubierta con un paño pardo la parte inferior del cuerpo, y con las manos juntas, como en oracion, levanta la cara y los ojos al cielo. Tiene sobre una piedra una calavera y un pedazo de pan. Fondo: gruta, con campo y celaje á la derecha, y sobre un peñasco un tronco de árbol con algunas hojas.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *pieza de conversacion de la Infanta.* Figura en el respectivo inventario como procedente de la casa del Marqués de los Llanos.—Grabado en París por J. A. Pierron para la C. N.

998.—*Éxtasis de San Francisco de Asís.*

Alto 1,20. Ancho 0,98.—Lienzo.

Estando el Santo en penitencia, arrodillado delante de una piedra en que tiene una calavera y unas disciplinas, se le aparece un ángel niño trayendo en sus ma-

nos una redoma de cristal llena de agua, símbolo de la pureza del sacerdocio.—Medias figuras de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *alcoba de la galería del mediodía.*—Colec de Cárlos IV, Pal. nuevo.—Grabado en París por F. Nibault para la C. N.

999.—*San Juan Bautista en el desierto.*

Alto 1,84. Ancho 1,98.—Lienzo.

Representado en su adolescencia, sentado al pié de un árbol nudoso y corpulento, sin más vestido que una piel sujeta á su cintura, y un manto rojo desceñido y abandonado sobre la piedra que le sirve de asiento. Tiene en la mano izquierda, levantada, la cruz de caña, y con la derecha alarga un puñado de hierba á su cordero.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; procedente de la casa del Marqués de los Llanos; *pieza de conversacion de la Infanta.*—Grabado en París por B. L. Henriquez para la C. N.

1000.—*San Roque.*

Alto 2,12. Ancho 1,44.—Lienzo.

Representado en pié, apoyando la mano izquierda en un poste y con el bordon en la derecha, con la cual tiene recogida la ropa, descubriendo la pierna del mismo lado. Sobre la túnica parda lleva un manto verdoso, echado hácia atras sobre el brazo izquierdo. Á su lado hay un perro blanco y negro con un pan en la boca.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Procede del Escorial, á cuyo monasterio fué enviado por órden de Felipe IV, y colocado despues de la muerte de este rey en el Capítulo vicarial.

1001.—*San Roque.*

Alto 1,26. Ancho 0,93.—Lienzo.

Jóven y barbado: vestido de negro, con el bordon en

la mano derecha y el perro al lado.—Media figura de tamaño natural.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *sala de Capellanes.*

1002.—*San Cristóbal.*

Alto 1,27. Ancho 1.—Lienzo.

El niño Dios, sentado en el cuello del gigante, tiene la manita derecha sobre su cabeza y la izquierda sobre el mundo, que descansa en el hombro izquierdo del mismo San Cristóbal.—Busto con manos, tamaño colosal.

Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *sacristía de la Real capilla.*

1003.—*El ciego de Gambazo.*

Alto 1,25. Ancho 0,98.—Lienzo.

Personaje anciano y de barba entrecana. Está en pié, con una cabeza de Apolo, de mármol ó yeso, entre las manos, puesta sobre una piedra, palpándola para estudiar en ella las proporciones y la forma; y vestido de negro, descubriendo la camisa por el cuello y la manga derecha.—Media figura de tamaño natural.

Perteneció al Monast. del Esc.

1004.—*Prometeo.*

Alto 2,27. Ancho 3,01.—Lienzo.

(Véase la fábula que representa, bajo los números 223 y 466.)

Echado sobre la cima del Cáucaso, lanza el robador del sol desesperados gritos, y las esposas que sujetan sus manos y piés no le consienten defensa alguna contra el buitre que le ha abierto el costado y le saca por él las entrañas.—Figura de tamaño colosal.

Este cuadro, y su compañero del *Tormento de Ixion*, y otros dos de *Sisifo y Tántalo*, que no existen en este Museo, fueron quizá inspirados por los de

las *Cuatro furias*, como se denominaban antiguamente aunque con notoria impropiedad, que pintó Tiziano para la reina y emperatriz doña María (véanse los números 465 y 466). Agradaron sin duda estas fábulas á los Reyes de la casa de Austria, como asuntos de decoracion, y en ellos se ejercitó tambien, copiando al Vecellio, nuestro Alonso Sanchez Coello; pero no consta en verdad si Ribera ejecutó espontáneamente, ó por encargo, los que ahora nos ocupan. El inglés Cumberland, interpretando, con demasiada extension á nuestro juicio, una aseveracion de Palomino, supuso que la coleccion entera fué propiedad de un caballero holandes, que se deshizo de ella y la mandó á Italia (donde fué adquirida para el Rey de España) de resultas de haber parido su mujer, Jacoba de Uffel, un niño contrahecho por la grande impresion que la habian causado dichos cuadros durante su embarazo. Palomino sólo denuncia como rea de este percance doméstico á la pintura de Ixion, *por cuya causa*, añade, *fué trasladada á Italia, y despues, con las tres compañeras y otras muchas, transferida á Madrid, en el Palacio del Buen Retiro.*—Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *pieza de la Aurora.*—Volvió despues al Palacio del Buen Retiro ántes del año 1700, y allí estaba todavía en tiempo de Cean, designada bajo el nombre de *Ticio.*

1005.—*Ixion en la rueda.*

Alto 2,27. Ancho 3,01.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Ixion, rey de los Lapitas, arrojado de sus Estados é ingrato á la hospitalidad que le dió Júpiter, trató de seducir á Juno; el padre de los dioses, convencido de su crímen, le precipitó al infierno, condenándole á estar incesantemente girando atado á una rueda. Está el réprobo sobre la rueda de su tormento y volteando con ella, y un horrible demonio de orejas de sátiro aparece debajo como apretando las cadenas que le sujetan.—Figura de tamaño colosal.

Véase la nota al cuadro antecedente. Este lienzo de Ixion fué el que, segun refiere Palomino, causó el parto defectuoso de la señora Jacoba de Uffel, que le tenía en su casa de Amsterdam durante su embarazo. ¿Cómo pasó el cuadro de Nápoles á Holanda? Por compra sin duda. Cómo volvió á Italia, y cómo vino á Madrid, al Palacio del Buen Retiro, es lo que el pintor biógrafo refiere. En su colocacion, hasta venir á parar á este Museo, ha seguido todas las vicisitudes de su compañero el núm. 1004.

1006.—*Un Santo ermitaño.*

Alto 1,18. Ancho 0,98.—Lienzo.

Arrodillado delante de un libro colocado sobre una

piedra, con una calavera puesta sobre sus hojas, hace oracion con las manos juntas, sin más vestido que un trozo de estera rodeado á la cintura. Está la figura de perfil hácia la izquierda, y se ve á su lado, sobre otra piedra, un pedazo de pan.—Media figura de tamaño natural.

Ignoramos si será este cuadro alguno de los que bajo el título de *San Onofre* se describen en los Invent. de las Colec. de Cárlos II y Cárlos III, como existentes en el R Alc. y Pal., *alcoba de la galería del mediodía* y *Pieza de la Aurora*, y en el Pal. nuevo, *sala de Capellanes*. La falta de pormenores nos impide apurar más acerca de su identidad.

1007.—*Un Anacoreta.*

Alto 1,28. Ancho 0,93.—Lienzo.

Clava la vista en un Crucifijo que tiene en la mano derecha, y agarra con la izquierda una piedra para herirse el pecho.—Media figura de tamaño natural.

1008.—*Un Filósofo.*

Alto 1,20. Ancho 0,95.—Lienzo.

Está con un libro en la mano y envuelto en una capa remendada.—Más de media figura de tamaño natural.

1009.—*Un Filósofo.*

Alto 1,18. Ancho 0,94.—Lienzo.

En pié, delante de una mesa, en la cual hay un gran papel y libros; tiene la mano derecha con la pluma sobre el papel, y en la izquierda, levantada, otro papel que parece un plano.—Más de media figura, tamaño natural.

Procede del Monast. del Esc.

1010.—*Arquímedes.*

Alto 1,25. Ancho 0,81.—Lienzo.

El famoso geómetra de Siracusa está representado de

frente, con el compas en la mano derecha y unos papeles en la izquierda.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural.

Perteneció al monasterio del Escorial.

1011.—*Una mujer impropiamente calificada de* Sibila. (Fragmento de un cuadro perdido.)

Alto 0,67. Ancho 0,53.—Lienzo.

Es una jóven, representada de perfil, que apoya el codo derecho en el muslo y la barba en la mano, y está como en genuflexion, observando la celebracion de algun rito ó misterio. Tiene el brazo desnudo, en la cabeza una especie de turbante ó toca de color verdoso, un jubon ceniciento sin mangas y un manto amarillento muy entonado, cubriendo su cintura. Fondo, cortinaje encarnado.—Ménos de media figura, tamaño natural.

Este lienzo es uno de los cuatro trozos que se salvaron del célebre cuadro del *Triunfo de Baco*, perdido en el incendio de uno de los palacios de nuestros reyes. El número siguiente es otro de dichos trozos, y los dos restantes, de cuyo paradero no tenemos hoy noticia, eran la *figura del dios Baco* y *tres cabezas puestas sobre una mesa cubierta con un lienzo blanco*. Los cuatro fragmentos estaban en el Pal. del Buen Retiro, Colec. de Cárlos III, en las estancias denominadas *Despacho del Rey*, *Cuarto del Príncipe* y *Pieza del Perro*. El presente cuadro decoraba la segunda de ellas.

1012.—*Un sacerdote de Baco.* (Fragmento de un cuadro perdido.)

Alto 0,55. Ancho 0,46.—Lienzo.

Anciano barbado, coronado de hiedra y cubierto con un manto blanco: vuelto de perfil hácia la izquierda. Fondo, cortinaje encarnado.—Busto de tamaño natural.

Véase la nota al cuadro anterior. Colec. de Cárlos III, Pal. del Buen Retiro; *pieza del Perro*.

RIBERA (Copia de).

1013.—*San Antonio de Padua.*

Alto 2,14. Ancho 1,79.—Lienzo.

Está arrodillado ante el niño Jesus, que se le desprende de los brazos.—Figuras de tamaño natural.

RIBERA Y FERNANDEZ (D. Juan Antonio).—*Nació en Madrid á* 17 *de Mayo de* 1779. *Murió en* 15 *de Junio de* 1860.

Los primeros años de la vida de este pintor trascurrieron en la villa de Navalcarnero, de donde era natural su madre, doña Petra Fernandez de Velasco, y fué luégo su primer maestro en Madrid D. Ramon Bayeu. Huérfano de allí á poco, y sin bienes de fortuna, presentóse en el colegio de las Escuelas Pías solicitando pintar para la coleccion de Venerables de aquel instituto, en que hallaban ocupacion otros jóvenes artistas; y tan del agrado de los buenos PP. fué lo que allí hizo, que éstos, interesados en su favor, le obtuvieron del Gobierno una modesta pension sobre los fondos de Correos.—En 1802 fué premiado por la Academia de San Fernando en el concurso general abierto por la misma, y obtuvo otra pension de más importancia, de 7.000 rs. anuales, para proseguir en Francia sus estudios. Allí, bajo la direccion del célebre Mr. David, hizo notables progresos, de que dió inequívoco testimonio el bello cuadro de *Cincinato*, muy elogiado por su maestro. El rey Cárlos IV, noticioso de sus adelantos y mérito, le aumentó la pension hasta 12.000 rs. anuales; pero desgraciadamente declaradas por entónces las hostilidades entre Francia y España, la gracia quedó sin efecto, y Ribera reducido á procurarse la subsistencia pintando copias de cuadros célebres para los aficionados. En esta situacion precaria permaneció algunos años, hasta que, trasladado á Roma, le nombraron su pintor de cámara Cárlos IV y María Luisa en Agosto de 1811, época en la cual obtuvo otras distinciones de dichos monarcas, y de la pontificia Academia de San Lúcas el honor de ser admitido en su seno. Muertos los Reyes padres, confirmóle Fernando VII en su empleo de pintor de cámara en 1816, dándole al propio tiempo la comision de traer á España los cuadros de su pertenencia. La Academia de San Fernando le nombró su individuo de mérito en Enero de 1820, y Teniente-Director de sus estudios en Agosto de 1827. Privado de su destino de pintor de cámara en 1835 por economías introducidas en el servicio de la Real Casa, se retiró á vivir al mismo lugar de Navalcarnero donde habia pasado su infancia, y allí, comprando una arruinada ermita, que reedificó á sus expensas, la enriqueció de obras de su pincel, consagrando devotamente á aquel lugar sagrado, elegido para panteon suyo y de su familia, los últimos sazonados frutos de su ingenio. En este postrer periodo de su vida no dejaron de vez en cuando de

sorprenderle en su retiro muy lisonjeros homenajes del aprecio tributado á sus merecimientos, porque en 1838 fué nombrado profesor de dibujo del natural en la Academia de San Fernando, y posteriormente segundo Director del Real Museo de Pintura y Escultura, maestro de D. Francisco de Asis de Borbon, y primer pintor de cámara de SS. MM.—Sus principales obras son: el citado cuadro de *Cincinato*, que ejecutó en París, y su compañero, el de *Wamba*, pintado muchos años despues en Madrid, y colocado con aquél en el *Casino de la Reina*, con dos *crepúsculos* y dos *estaciones*, que hoy yacen olvidados en los depósitos de este Museo; el *San Fernando rodeado de ángeles y de esclarecidos varones españoles*, que ocupa la bóveda 18 del Pal. de Madrid; el *Paraíso de los grandes hombres de España*, ejecutado para la bóveda 6.ª del Pardo; un techo del palacio de Vista-Alegre, que representa un asunto mitológico, y dos cuadros que existen en el oratorio del Pal. de Aranjuez y cuyos asuntos son la *Coronacion de espinas* y la *Resurreccion de Cristo*. Entre sus retratos merecen particular mencion el del cardenal Inguanzo, que se conserva en la sala capitular de la catedral de Toledo, y el del afamado escultor D. José Alvarez, que posee su familia.

1014.—*Cincinato.*

Alto 1,60. Ancho 2,16.—Lienzo.

Lucio Quinctio Cincinato, romano famoso por su desinteres y pureza de costumbres, y por haber salvado ya á la república, siendo cónsul, de una segura derrota, fué nombrado dictador el año 458 ántes de Cristo, con ocasion de hallarse el ejército de Roma estrechado y cortado por los Ecuos y los Volscos, sus implacables enemigos. Los encargados de depositar en sus manos la suprema y omnímoda autoridad le hallaron en su pequeña hacienda, al otro lado del Tíber, conduciendo por su propia mano el arado.

Al pié de unos árboles de la modesta granja de Cincinato, cuya morigerada vida campestre está oportuna y bellamente indicada en la casa de labranza, de sencilla arquitectura, la bien construida valla de tablas que marca el establo (*bubile*), los corpulentos bueyes uncidos al arado, el vaquero mancebo (*bubsequa*) que los cuida y acaricia, y el dios Término, que marca la linde del pequeño predio, descollando sobre las mieses de la rasa campiña, recibe el futuro salvador de Roma á los dipu-

tados que vienen á brindarle con la dictadura. Cincinato se presenta á ellos acabando de soltar la esteva, y el grupo de los comisionados que le traen la púrpura se compone de dos senadores, revestidos de sus blancas togas, dos lictores con sus haces, uno de ellos en el traje militar que llevaban fuera de Roma, un guerrero armado de escudo y lanza, y al fondo un *strator* con un caballo blanco del diestro.

Este cuadro, ejecutado por Ribera en París siendo pensionado por el rey Cárlos IV y discípulo de Mr. David, decoró una de las piezas del *Casino de la Reina*, de Madrid, hasta el año de 1865, en que se trajo á este Museo con su compañero el de *Wamba*, á peticion de su Director D. Federico de Madrazo.

1015.—*Wamba.*

Alto 1,60. Ancho 2,16.—Lienzo.

Muerto el rey Recesvinto sin sucesion, los señores del Oficio Palatino que le habian acompañado á Gérticos, reunidos, despues de celebrar sus exequias, para deliberar á quién convendria dar la corona, pusieron los ojos en Wamba, recomendable por su nobleza, sus años, su prudencia y demas calidades; y de comun acuerdo le proclamaron Rey. Resistióse él á la eleccion, y viendo uno de aquellos magnates que eran inútiles las razones y los ruegos de sus compañeros para hacerle aceptar, animado de súbita inspiracion, sacó la espada, y adelantándose á todos, amenazó á Wamba, diciéndole en tono airado y resuelto que si no ascendia al trono á que su mérito y la conveniencia pública le elevaban, desde allí mismo bajaria al sepulcro, porque no era ménos enemigo de la patria quien desatendia su bien que quien intentaba su daño. Áun así titubeó aquel desinteresado varon; pero, convencido por fin de que tan incontrastable empeño nacia del deseo del bien del Estado, aceptó con la condicion de ser proclamado en

la córte, concurriendo á la eleccion todos: lo que puntualmente se verificó, siendo en el tránsito de Gérticos á Toledo aclamado con entusiasmo por todas las poblaciones.

Está Wamba representado en su vivienda, sentado junto á una mesa, en que apoya su escudo, y sobre la cual se ve su espada. Detras de su silla hay dos adolescentes. Un jóven guerrero, con clámide y casco á la romana, blandiendo en la diestra la espada, se le acerca al frente de un grupo en que un oficial palatino trae en un disco las insignias de la potestad real, y mostrándoselas al anciano magnate con gesto amenazador, le invita á escoger la corona ó la muerte. Detras de este grupo hay varios soldados con lanzas. Fondo: construccion grandiosa de arquitectura romana.

Ejecutó Ribera este cuadro para que hiciese juego con el de *Cincinato;* pero en Madrid, siendo ya rey Fernando VII, y despues del fallecimiento de Cárlos IV. Fué colocado con su compañero en el *Casino de la Reina.*

RIZI (Francisco).—*Nació en Madrid en* 1608. *Falleció en el Escorial el dia* 2 *de Agosto de* 1685. (Escuela de Madrid.)

Fué discípulo de Vincencio Carducho, y observa con razon el juicioso Cean Bermudez que, como vivia en un siglo y en una córte de poetas improvisadores, en que se celebraban mucho los talentos prontos y espontáneos, la gran facilidad con que Rizi dibujaba y componia debió contribuir á que hiciese desde luégo carrera. Pero creemos que nuestro biógrafo exagera al suponer que esta misma facilidad le condujo á que alcanzase una *fortuna muy brillante*, porque de los documentos originales que hemos tenido á la vista parece desprenderse, por el contrario, que sufrió en algunas épocas verdadera estrechez Algunos documentos del Archivo de Palacio (Felipe IV, Pardo y sus agregados, legajos 2 y 4), que no dejan de ofrecer interes para la historia del teatro y de la pintura decorativa bajo la casa de Austria, nos suministran la prueba de que á la edad de 40 años se empleaba nuestro artista, acompañado del pintor Pedro Nuñez, en decorar el teatro del salon del Alcázar para las máscaras y comedias con que se celebraron los cumpleaños de doña Mariana de Austria áun ántes de posesionarse esta señora del régio tálamo. Y por cierto que debia ser cosa estupenda la obra de Rizi y Nuñez, porque una libranza de 22 de Marzo de 1649, que mi-

nuciosamente enumera todas sus partes, hace expresion de columnas salomónicas revestidas de sarmientos y racimos de plata; de frontispicios decorados con genios, serafines, guirnaldas y tarjetones; de un sólio para la Infanta (que debia ser doña María Teresa), espléndidamente exornado, etc. Nombrado *pintor del Rey*, no *pintor de cámara* como Cean asegura, á la edad de 48 años, en 9 de Junio de 1656, con 72.000 maravedises de gajes al año, en Julio de 1661 acudia ya á S. M. suplicando le mandase pagar lo que se le debia por dichos gajes, *por no haber percibido ningunos y hallarse en necesidad.* Mandó Felipe IV, por decreto de 19 de dicho mes y año, dirigido á Francisco Manzano, que la Junta de Obras y Bosques le diese satisfaccion de todo lo que por el expresado concepto debia percibir, *para que pueda*, decia el Rey, *repararse de la necesidad que tiene.* El remedio, aunque de mano Real, no debió ser muy eficaz, porque el pintor acudió de nuevo en Agosto siguiente á la expresada Junta, quejándose de que se le debian muchos maravedises, así de su salario como de las obras que habia ejecutado, en que habia puesto el cuidado y asistencia que eran notorios, y representando además para que se le concediera casa de aposento, como la tenía Angelo Nardi. La Junta informó su memorial favorablemente, y el Rey resolvió de conformidad con ella (Archivo de Palacio, Felipe IV, Casa Real, legajo 139).—Verdad es que ántes de ser colocado en la Real Casa pintó Rizi algun cuadro para la alcoba del Rey en el Alcázar de Madrid, y obras de mayor importancia para la catedral de Toledo: hizo en efecto para su sacristía el cuadro de la *Dedicacion* de aquel templo, que le valió ser nombrado pintor del cabildo en 4 de Junio de 1653; pero está visto que esta tarea no fué para él muy lucrativa. Despues de nombrado pintor de Felipe IV, ya pudo influir en su suerte futura esta merecida consagracion de su ingenio. Ejecutó en efecto, ya solo, ya en compañía de Carreño, de Escalante y del Mantuano, desde el año 1665 hasta el de 1671, las pinturas al fresco de la *capilla del Ochavo*, del camarin de *Nuestra Señora del Sagrario* y del vasto *monumento de Semana Santa* de aquella iglesia primada; el retrato del cardenal Moscoso y el cuadro de la *Beatificacion de San Fernando;* y desde que Cárlos II sancionó por su parte el aprecio que de él habia hecho su padre, dándole, ademas del empleo de su pintor de cámara, la llave de ayuda de la Furriera, fueron tantas las producciones de su fácil é inagotable vena, que bien puede asegurarse haber sido Francisco Rizi uno de los artistas más fecundos de la escuela de Madrid. Entónces adornó con composiciones mitológicas el *salon de los Espejos* del R. Alc. y Pal. y la *galería de Damas* del mismo; con invenciones de carácter religioso la cúpula de San Antonio de los Portugueses, en que le ayudó su amigo Carreño, y varios altares de la parroquia de Santa Cruz; y con trazas de peregrina aunque descompuesta facundia pictórico-arquitectónica, las escenas del teatro del Buen Retiro. Trazó asimismo, como arquitecto-decorador, el retablo y camarin que se construyó en el testero de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo el Real para la *Santa Forma;* y por último, entre muchos cuadros y retratos que hizo para particulares, llevó á cabo, en 1683, la representacion del famoso *Auto de fe* celebrado en la Plaza Mayor de esta córte en 1680, y estaba ejecutando el bosquejo del cuadro que debia servir de velo á la custodia de la referida *Santa Forma* en el Escorial, cuando heló su mano la muerte, á la edad de

77 años.—Con razon se acusa á Francisco Rizi de haber abusado de su extraordinaria facilidad y contribuido á la decadencia de la brillante escuela á que pertenecia: semejante en su línea á Lope de Vega, y precursor de lo que podriamos denominar *Jordanismo*, como se llama *Gongorismo* al estilo hinchado, conceptuoso y enmarañado del fecundo poeta á quien sirvió de precursor aquél.

1016.—*Auto general de fe celebrado en la Plaza Mayor de Madrid el* 30 *de Junio de* 1680.

Alto 2,77. Ancho 4,38.—Lienzo.

Para dar en lo posible una cabal idea de esta solemnidad, que duró desde las ocho de la mañana hasta las nueve y media de la noche, representó el pintor como simultáneos sus principales actos y ceremonias, á saber: la llegada de los ministros y familiares del Santo Oficio en sus arrogantes caballos, la subida de los inquisidores y consejeros al teatro por la escalera de la izquierda, y de los ensambenitados por la de la derecha; la colocacion de todos los concurrentes en sus respectivos puestos; la vuelta del Inquisidor general á su sólio despues de recibir al rey el juramento; la conduccion de los reos á las jaulas donde se les leian sus causas y sentencias, y al altar donde hacian sus abjuraciones los que habian de prestarlas; y por último, el sermon dirigido á la inmensa concurrencia, y la celebracion de la misa. Este sincronismo, que era indispensable para dar noticia con el pincel de tantos hechos sucesivos, no produce la menor oscuridad en la composicion, y es verdaderamente asombrosa la habilidad con que repartió Rizi los grupos, expresando el papel que cada cual representa, y haciendo intervenir los personajes del terrible drama á miles, siendo sin duda alguna retratos muchos de ellos.—Indícase desde luégo con toda claridad el repartimiento que hizo de los balcones el condestable de Castilla, D. Íñigo Fernandez de Velasco, duque de Frias: en el primer piso ó suelo ocu-

pan el balcon central, bajo su dosel, el rey Cárlos II, su mujer doña María Luisa de Orleans, y su madre la reina viuda doña Mariana de Austria; siguen á su derecha los balcones de las damas de los dos palacios, llevando todas ellas la insignia de la Inquisicion al pecho, unas bordadas en hábito, otras en veneras; y á su izquierda el balcon del mayordomo mayor y los de los gentiles-hombres, mayordomos y meninos y sumiller de Corps. En el piso ó suelo segundo, entre los personajes que le ocupan, que son el caballerizo mayor, las familias de los grandes y del Duque de Medinaceli, el Secretario del Despàcho universal, el Embajador de Dinamarca, etc., se divisa á la izquierda del dosel de SS. MM. al Cardenal de Toledo. Los secretarios de Estado y de cámara, los ayudas de cámara, el aposentador de palacio, los pajes del rey, el Patriarca y los prelados, las camaristas, los médicos de cámara, los embajadores agentes, y entre otros funcionarios el conde de Barajas, dueño de la casa elegida para hospedar á SS. MM., ocupan los balcones del piso tercero. El cuarto, destinado á otros empleados subalternos, queda en el cuadro oculto por las lonas del toldo, que se supone recogido á la hora en que ya no ofendia el sol.— Al pié del balcon del rey se ve al Inquisidor general D. Diego Sarmiento de Valladares, revestido de pontifical, acompañado de los cinco capellanes de honor que le asistieron, dos de diáconos y tres con pluviales; el monje que á la izquierda del Inquisidor general lleva la cruz en que Cárlos II ha prestado su juramento de defender la fe católica, es el confesor del rey, P. Fr. Francisco Reluz; el caballero que recoge el libro de los Evangelios de mano de uno de los diáconos, es D. García de Medrano; el religioso á la derecha del mismo Inquisidor es el Secretario del Santo Oficio de Toledo, que lleva el

libro en que está la fórmula del juramento.—Las gradas que se ven en la banda de la izquierda del espectador están ocupadas por los ministros del Supremo Consejo de Inquisicion y por los de los otros consejos: en el plano superior están el sólio y el dosel del Inquisidor general, aquél levantado sobre un tarimon, á mayor altura que el balcon de los reyes, y al pié el Fiscal de Toledo con el estandarte de la Fe; en el plano inferior se ven el altar con el celebrante, sentado al lado derecho del ara, oyendo el sermon que pronuncia el padre maestro Fr. Tomas Navarro, del órden de Predicadores; el estandarte del Santo Oficio descuella, enhiesto en su peana, en medio de la doble hilera de hachones que conduce al altar, sobre el cual aparece la famosa cruz verde, velada de negro crespon.—En la banda de la derecha del espectador están las gradas que ocupan los reos con los familiares y religiosos que les asisten, y allí aparecen, hincadas en astas, como espantables espectros, las estatuas de los reos condenados á relajar, unos fugitivos y otros muertos, llevando las de estos últimos al pecho las arquillas de sus huesos, y todos ellos los letreros que indican sus nombres, y las corozas con llamas, alusivas al horrendo suplicio que debian haber sufrido. De los reos vivos y presentes hay tres clases: los que llamaban *abjurados de levi y de vehementi* van segun sus várias categorías, unos sin coroza, con velas amarillas apagadas en las manos, otros con corozas sencillamente, y otros con corozas y sogas á la garganta, con tantos nudos cuantos son los centenares de azotes que se les han de dar; los *judaizantes ensambenitados* llevan sus sambenitos, unos de media aspa y otros de aspa entera, y tambien velas apagadas; por último, los *relajados* llevan todos coroza y capotillo de llamas; los pertinaces, dragones entre las llamas, y algunos de

ellos mordazas y las manos atadas. Estos relajados serán conducidos á morir entre las llamas del brasero, fuera de la puerta de Fuencarral. Los dos compartimientos formados en el centro del teatro son, por decirlo así, el tribunal donde se levantan las dos jaulas de verjas desde las cuales oyen los reos sus causas y sentencias, las dos cátedras donde estas sentencias se leen, y dos bufetes en que están las arquillas que contienen las referidas causas. — Los soldados que en primer término se ven en el centro del lienzo y á la izquierda del espectador, son los guardias del marqués de Malpica; los que mantienen el órden al lado opuesto, en la escalera por donde suben los reos, apeados de sus jumentos, son los de las guardias del Rey, española y tudesca; los que recorren el tablado ó teatro en diferentes direcciones para hacer el despejo y que quede el paso desembarazado á los reos y á los familiares y religiosos que los asisten, son los alabarderos del marqués de Povar. Son de notar, finalmente, los paramentos, colgaduras, alfombras y tapices que revisten la casa del conde de Barajas, los balcones, las graderías, el sólio del Inquisidor general, el espacio reservado al altar, el púlpito, las dos cátedras, y hasta los mismos postes de la Plaza. Pasan quizá de tres mil las personas representadas en este lienzo, y causa asombro el arte con que el pintor, ya anciano de 75 años, supo conservar la viveza y frescura del toque, y evitar la monotonía, dando á todas ellas las actitudes más variadas y los movimientos más espontáneos y naturales. Un cartel figurado en el paramento exterior de la gradería de la derecha contiene la siguiente inscripcion: *Reinando Cárlos II, rey católico de las Españas y emperador del Nuevo Mundo, y siendo Inquisidor general D. Diego Valladares Sarmiento, obispo de Oviedo y Plasencia, del*

Consejo de Estado de S. M. Año de 1680 *á* 30 *de Junio.* En el paramento de la gradería opuesta, á mano izquierda, está consignada en esta otra inscripcion la fecha de la obra y la mano que la ejecutó: *Rizi, Hispaniarum regis pictor, faciebat, anno Domini* 1683.

Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *cuarto bajo que cae á la Priora.*— Trasladado despues al Buen Retiro y encerrado en un soberbio marco negro con arquitrabe tallado y dorado, decoraba una de las habitaciones de este palacio al fallecer aquel rey.

F. L.

1017.—*Retrato de un general de artillería: quizá D. Andrea Cantelmo.*

Alto 2,02. Ancho 1,35.—Lienzo.

Este personaje, que si es el que suponemos perteneció á la familia ducal napolitana de Popoli, fué gobernador de Luxemburgo en 1637, y de Brujas en 1642, maese de campo general de Cataluña en 1644, y recompensado por sus brillantes hechos de armas, en 1645, con una pension de 4.000 ducados de renta en Nápoles y la futura sucesion en el vireinato de Navarra; representa unos 55 años de edad, nobles facciones y rostro grave y enjuto; tiene el cabello largo á la francesa, cayéndole hasta los hombros, y el bigote y la perilla entrecanos. Está en pié, con el pié derecho vuelto hácia fuera, el codo izquierdo apoyado en la cureña de un cañon, junto á la cual hay en el suelo dos balas, en una mano el sombrero negro con plumas blancas, y en la otra la bengala ó baston de mando. Es su traje gambeto de terciopelo negro con pieles de lobos, coleto de cuero debajo, cuello grande liso á la moda francesa, talabarte pajizo y la venera de Santiago al pecho; calzon ajustado, verdoso, medias azules, botas atezadas á la chamberga, y calzadas las espuelas. Fondo, el campo raso.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

RIZI (Fr. Juan).—*Nació en Madrid en* 1595. *Murió en Monte-Casino en* 1675. (Escuela de Madrid.)

Fué hermano del afamado pintor Francisco Rizi y discípulo de Fr. Juan Bautista Mayno. Las primeras obras que dieron á conocer su talento fueron los seis cuadros grandes que pintó para la sacristía de Nuestra Señora de los Remedios en el convento de la Merced Calzada de Madrid. Tomó la cogulla en el monasterio de Montserrat, de la órden de San Benito, en Cataluña, en el año 1626; estudió filosofía en el de Irache de Navarra, que era tambien universidad, y teología en Salamanca, costeando su ingreso en el colegio de San Vicente de esta ciudad con el producto de un Crucifijo que pintó al intento por no tener dinero. Despues de restituido á Montserrat y de haber desempeñado en aquella casa varios cargos confiados á su virtud y prudencia, vino por Madrid á ser abad del monasterio de Medina del Campo, y estando en esta prelacía pintó, en 1653, para el de San Millan de la Cogulla de Yuso, el retablo mayor y hasta unos 30 cuadros más. Habiendo cundido la fama de su habilidad y buenas prendas, disputábansele todas las casas de su órden: la iglesia y claustros de la de San Juan Bautista de Búrgos obtuvieron muchas obras suyas en cambio del hospedaje que allí recibió. Pintó sus últimos cuadros para el convento de San Martin de Madrid, llenando de lienzos todas las paredes de su claustro principal; y para la congregacion de los PP. de Monte-Casino, en Italia. Los cuadros que hizo en la córte le dieron gran reputacion entre los más distinguidos personajes que en ella residian, logrando muy particular aprecio de la Duquesa de Béjar, que le hizo su maestro de dibujo, y á quien dedicó un libro sobre la pintura, que nunca ha visto la luz pública. Lo que hizo en Monte-Casino despertó en el papa Inocencio XI el deseo de conocerle, y la experiencia que hizo de su rara virtud, el de sublimarla: dióle una mitra en Italia, pero no pudo Rizi tomar posesion de ella, porque falleció en 1675, á los 80 años de edad.—Distínguese su estilo por lo franco y abreviado, y por una grande exactitud de entonacion, unida á una suma sencillez y naturalidad en el dibujo y las actitudes.—El museo de la Trinidad de esta córte posee dos bellos cuadros de este pintor, procedentes de San Millan de Yuso; pero para algunos críticos entendidos una de sus obras más capitales es *la misa de San Benito*, de la Academia de Nobles Artes de San Fernando.

1018.—*San Francisco de Asis recibiendo el sagrado estigma de las llagas de Jesucristo.*

Alto 1,97. Ancho 1,27.—Lienzo.

Está el Santo como en éxtasis y arrodillado en el campo, en el monte Alverno, junto á un peñasco, con los brazos abiertos y levantando la cara y los ojos, fijos en el serafin que con la imágen de Cristo crucificado se le aparece en medio de un gran resplandor y le manda

rayos de luz. En esta disposicion recibe el preclaro fundador de los Mínimos las sagradas señales de la pasion del Salvador, con la impropiedad que advierte Interian de Ayala en todos los pintores que le representan arrodillado en semejante acto.— En lontananza otro religioso de la misma órden, sentado en una piedra, con un libro en las rodillas, levanta el rostro al cielo, guareciéndose con la mano del resplandor que le deslumbra. —Figura de tamaño natural.

Hay inteligentes que no reconocen como de Fr. Juan Rizi este cuadro.

RODRIGUEZ DE MIRANDA (D. Pedro).—*Nació en Madrid en* 1696; *murió tambien en la córte en* 1766.

Fué sobrino y discípulo del pintor D. Juan García de Miranda, de cuya escuela salió muy aprovechado. Protegióle en su juventud el P. Aller, confesor del infante D. Felipe, por cuya mediacion ejecutó algunas obras, que fueron aplaudidas. Pintó para el claustro del convento del Espíritu Santo de Madrid pasajes de la vida del beato Caracciolo, y otros de la historia del profeta Elías para la capilla de Santa Teresa de los carmelitas descalzos (hoy parroquia de San José). Tambien dejó obras de pintura religiosa en la iglesia de San Gil, acerca de cuyo mérito nada indicarémos, porque nosotros no las hemos alcanzado. En lo que más sobresalió fué en los paisajes y bambochadas, en cuyo género hizo obras que conservan todavía con mucha estimacion algunas casas principales de la córte. El infante D. Luis tenía muchas de su pincel en los palacios de Bobadilla y Villaviciosa. Tambien han sido y son aún muy estimadas las pinturas que ejecutó en algunos coches y carruajes de grandes de España. Falleció á los 70 años de edad despues de haber conseguido la vacante de la plaza de pintor del Rey, que habia desempeñado su tio.

1019.—*País.*

Alto 0,28. Ancho 0,36.—Lienzo.

Terreno montuoso y arbolado, bañado por un rio, con un grupo de fresnos en primer término.—Dos figuras á la orilla del agua. Efecto de sol poniente.

1020.—*País.*

Alto 0,28. Ancho 0,36.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Sitio montuoso, con un camino que va desde el pri-

mer término á perderse entre dos collados, y un grupo de álamos en una elevacion á la izquierda. En él algunos caminantes, y en primer término un hombre que conduce un asno cargado.

ROELAS (el Licenciado Juan de las), *conocido vulgarmente en Andalucía por el* clérigo Roelas.—*Nació en Sevilla por los años de* 1558 *ó* 1560. *Murió en la villa de Olivares el* 23 *de Abril de* 1625. (Escuela sevillana.)

Era este pintor de familia distinguida, y se sospecha que fué su padre el general de la armada D. Pedro de las Ruelas, fallecido en 1566. «Si el título de licenciado, dice Cean, significa más que el haber sido clérigo, habrán sido sus estudios en la universidad de Sevilla ó en otra del reino.» Mas como pintor, su estilo publica que aprendió en Italia, en la escuela veneciana.—En 1603 ya era Roelas prebendado en la capilla, no áun colegiata, de Olivares, y le hallamos pintando para el tesorero de la misma, el licenciado Alonso Martin Tentor, varios lienzos de la vida de Nuestra Señora; heredados por aquella iglesia y vendidos luégo por la misma al abad Duro de Velasco, el cual á su fallecimiento los volvió á dejar á la colegiata, donde se conservaban en tiempo de Cean Bermudez.—Del año 1607 al 1624 le vemos ocupado en grandes obras en Sevilla y Madrid: á esta época de su vida corresponden los excelentes cuadros con figuras mayores que el natural que embellecen muchos templos de la gran ciudad andaluza, y que Cean, en su disculpable entusiasmo, ponia en parangon con los de Tintoretto y los Palmas, y áun encima de éstos. Son entre ellos los más notables el *Santiago* de la catedral, pintado en 1609, lleno de fuego, majestad y decoro; el *Martirio de San Andres*, de la capilla de los Flamencos del colegio de Santo Tomas; el *San Pedro libertado de las prisiones*, de la parroquia de este Santo; la *Muerte de San Hermenegildo*, del hospital del Cardenal; y principalmente el *Tránsito de San Isidoro*, de la parroquia de este nombre. En la córte, donde sufrió en 1616 el desaire de ser pospuesto, á pesar de la consulta de la Junta de Obras y Bosques, á Bartolomé Gonzalez en la plaza que pretendió de pintor del rey Felipe III, y que habia dejado vacante Fabricio Castello, ejecutó tambien notables cuadros, y algunos por encargo del mismo monarca. Pintó para la Merced Calzada varios lienzos que señala Cean; y ademas de la graciosa *Concepcion rodeada de ángeles*, que posee la Academia de Nobles Artes de San Fernando, y del cuadro de *Moisés hiriendo la peña de Horeb*, que conserva este Museo, contribuyó á la coleccion de pinturas del R. Alc. y Pal. de Madrid bajo el reinado de los Felipes III y IV, con cuadros de que por desgracia no queda ya más que la noticia en los antiguos inventarios de la Casa Real. Habia, por ejemplo, uno en el salon grande de las fiestas públicas, en 1637, que nos hubiera dado á conocer un nuevo aspecto del ingenio de Roelas presentándole como perspectivo, por

que era una gran vista de la fábrica que habia mandado hacer Felipe III para conducir á Palacio la fuente de Amaniel. Quizá los trabajos que hizo en la córte el *clérigo Roela*, como le denominan los citados documentos del Archivo de Palacio, contribuyeron á que fuese en 1624 agraciado con una canongía en la colegiata de Olivares, elevada aquel mismo año á tal categoría. Allí pintó para su ornato los dos cuadros grandes del *Milagro de Nuestra Señora de las Nieves* y del *Nacimiento de Cristo*, de los cuales no escuchó elogios mucho tiempo, porque falleció al año siguiente.—Distínguense las obras de Roelas por cierta severidad en el dibujo, la buena disposicion de los grupos, la grandiosidad de las formas y caractéres, una indisputable majestad en las actitudes, buenos escorzos, pasion adecuada, y un colorido lleno de armonía, de casta verdaderamente veneciana. El Museo de Dresde posee una *Concepcion* muy bella de este pintor sevillano.

1021.—*El agua de la peña: cuadro conocido tambien por el* de la Calabaza.

Alto 2,45. Ancho 3.—Lienzo.

Habiendo partido la multitud de los hijos de Israel del desierto de Sin, no tuvo el pueblo agua que beber, y amotinándose contra Moisés, le increpaba por haberle sacado de Egipto, faltando poco para apedrearle. Clamó entónces Moisés al Señor, y éste le dijo: «Adelántate, lleva contigo algunos ancianos, toma la vara con que heriste el rio y véte hasta la peña de Horeb: hiérela, y brotará de ella agua para que beba el pueblo.» Hízolo así Moisés en presencia de los ancianos de Israel. (*Éxodo*, XVII.)

Acaba Moisés de herir la peña con la vara, y juntando las manos y levantando los ojos al cielo, bendice á Dios por el prodigio obrado en favor de su pueblo. Los hijos de Israel se apresuran á saciar su sed bebiendo en el arroyo repentinamente formado, y llenando vasijas de todo género en el golpe de agua que brota del peñasco. Á la izquierda, miéntras una mujer la recibe toda admirada en un jarron de metal blanco, donde rebosa haciendo borbollones, una madre satisface el ánsia de su hijo aplicando á su boca el piton de una gran vasija de cobre; un hombre entrega á otro un enorme cántaro de

barro, ya lleno; otra mujer, á gatas en el suelo, recoge con una cacerola el agua del arroyo para llenar un lebrillo. Á la derecha, al lado de Moisés, otra madre, que lleva en sus brazos un niño de pecho, bebe con frenesí de una calabaza (de donde le viene su nombre vulgar al cuadro), desatendiendo el grito y la impaciencia de otro niño mayor que está á su lado. Junto á ellos viene un siervo trayendo del ronzal un camello, y á sus piés bebe en el arroyo un perro. En segundo término á ambos lados se ven otras personas, entre las cuales sobresalen Aaron y uno de los ancianos de Israel, y en lontananza está el pueblo de Dios congregado.—Figuras enteras de tamaño algo mayor que el natural.

No figura, en verdad, este lienzo como original de Roelas en todos los antiguos inventarios de la Casa Real; el de la coleccion que reunió doña Isabel Farnesio en S. Ildef. le atribuye meramente á *autor sevillano.* Decoraba en aquel palacio la *sala de la Princesa.*—De la Granja pasó á Aranjuez, en cuyo palacio le vió Cean Bermudez.

SANCHEZ (D. MARIANO RAMON).—*Nació en Valencia en* 1740; *murió en* 1822.

De este profesor, de escaso mérito, sólo sabemos que estudió en Madrid, en la R. Academia de San Fernando, donde obtuvo premios y fué admitido como Académico supernumerario por la miniatura en 1781; que el rey Cárlos III le dió el encargo de pintar vistas de todos los puertos, arsenales y bahías de España; comision que desempeñó, presentando á dicho monarca y á su hijo Cárlos IV 120 paisajes, que se repartieron entre los varios palacios y edificios de la corona; y por último, que el mismo Cárlos IV le nombró su pintor de cámara, en 1794, para recompensar sus servicios.

1022.—*Vista del Puerto de Santa María.*

Alto 0,69. Ancho 0,95.—Lienzo.

Barquichuelos en la mar, gente en la playa.

1023.—*Vista del muelle de Cartagena.*

Alto 0,68. Ancho 0,97.—Lienzo.

Barcos al fondo, gente en la playa en primer término y pescadores atracando una lancha al muelle.

1024.—*País.*

Alto 0,75. Ancho 2,65.—Lienzo.

Campiña rasa con montes en lontananza y árboles á la izquierda en una cortadura del primer término.

1025.—*Vista del puente de Tortosa.*

Alto 0,70. Ancho 1,04.—Lienzo.

1026.—*Vista de Puerto-Real, por el Este.*

Alto 0,65. Ancho 0,93.—Lienzo.

1027.—*Vista del arsenal de la Carraca.*

Alto 0,65. Ancho 0,94.—Lienzo.

En el mar buques, y pescadores á la orilla.

1028.—*Vista de Barcelona, por el Este.*

Alto 0,61. Ancho 0,96.—Lienzo.

1029.—*Vista de Puerto-Real, por el Poniente.*

Alto 0,65. Ancho 0,93.—Lienzo.

1030.—*Vista de la torre de San Telmo.*

Alto 0,70. Ancho 0,58.—Lienzo.

1031.—*Vista del muelle de Alicante.*

Alto 0,52. Ancho 0,73.—Lienzo.

SANCHEZ COELLO (Alonso).—*Nació á principios del siglo* XVI *en el lugar de Benifayró, provincia de Valencia; murió en Madrid en* 1590.

Fué oriundo de Portugal, mas no portugues, y las pruebas que practicó su nieto D. Antonio Herrera para ser recibido en la órden militar de Santiago patentizaron su verdadera naturaleza. Entiéndese que aprendió su profesion en Italia, y consta que en el año 1541 residia ya en Madrid, donde contrajo matrimonio; y que once años despues, en 1552, pasó con Antonio Moro á Lisboa, donde gozaba privilegios de nobleza su familia, protegidos ambos por el cardenal Granvéla, con órden de pintar los retratos de aquella familia Real. Quedóse Sanchez Coello en Portugal sirviendo al Príncipe del Brasil, que estaba casado con la infanta doña Juana, hija del Emperador,

y muerto aquél, su viuda le recomendó á su hermano Felipe II, ya rey, quien le recibió á su servicio por haber quedado, de resultas del regreso de Moro á su patria, sin un pintor de su confianza. Granjeóse enteramente la del Rey el discreto Sanchez Coello: aposentóle Felipe II en la casa del *Tesoro*, junto al Alcázar, desde donde por un tránsito secreto pasaba con frecuencia á verle trabajar y entretenerse con él; colmóle de agasajos y distinciones, siguiendo su ejemplo todos los magnates de la córte; y tal llegó á ser la boga que alcanzó, que no habia personaje en su tiempo que de él no quisiera ser retratado; y los caballos, coches y literas ocupaban muchos dias dos grandes patios de su casa: tanta era la gente de distincion que afluia á su estudio. Retrató al monarca español muchas veces, armado, á pié y á caballo, de camino, con capa y gorra, y á otras diez y siete personas reales entre reinas, príncipes é infantes; y fué honrado por los pontífices Gregorio XIII y Sixto V, el gran Duque de Florencia, el de Saboya, D. Juan de Austria y el cardenal Farnesio, hermano del célebre Duque de Parma. Habia retratos de su mano en los palacios de Madrid, el Pardo y Valladolid, principalmente de reyes, infantes y príncipes de la casa de Austria de España y de Alemania; y no faltaron en aquellas colecciones los de varones insignes en la ciencia de estado, en armas y en letras; ni el suyo propio, que desgraciadamente anda perdido; ni áun los de algunos bufones, como Morata, Martin de Aguas y otros, cuyos nombres nos conservan los documentos y antiguos inventarios del Archivo de Palacio, puesto que nada más por desgracia nos queda de tales semblanzas, consumidas quizá, con multitud de obras de este autor, en los voraces incendios del alcázar de Madrid y del palacio del Pardo. Argote de Molina tuvo muchos retratos de su mano en su célebre casa de Sevilla, ejecutados por los años de 1571 Fué realmente este género de pintura el que con más brillantez cultivó Sanchez Coello: sus obras participan de la conclusion de las flamencas de su época y del hermoso colorido de las venecianas, sin que creamos por esto que rivalizan, como algunos suponen, con las de Tiziano, Rafael y Holbein. Sanchez Coello en sus retratos es un Tiziano sin el númen del gran colorista de Cadore. Aunque perfectamente dibujados y bien modelados, todos ellos participan de cierta entonacion fria, dimanada sin duda del matiz perlino de sus medias tintas, convencional, aunque fino y agradable.— Como pintor de historia fué ménos sobresaliente, si bien ejecutó cuadros de asuntos religiosos bastante notables, entre ellos los que forman el gran *retablo de la iglesia del Espinar* y la cortina de claro-oscuro que le cubre en las dos últimas semanas de cuaresma; los cuadros de altar con grandes figuras de *santos*, que ejecutó por mandato de Felipe II para la gran basílica escurialense; y el de *San Sebastian con otros santos*, que hoy posee este Museo. Ejecutó el retablo del Espinar en el trascurso del año 1574 al 1577; los cuadros para la iglesia del Escorial en 1580, siendo ya anciano; y la tabla de San Sebastian en el 1582. —Tambien se ejercitó en hacer copias de cuadros notables de Tiziano, como el *Ixion* y el *Ticio* del R. Alc. de Madrid, que, en el *salon nuevo sobre la puerta principal* formaban juego con el *Sisifo* y el *Tántalo*, originales, segun expresa el inventario del año 1637.— La vida de Alonso Sanchez Coello se extinguió tranquila y sosegadamente, pasados los 70 años de edad, sin corresponder quizá su desinterés á su talento y conducta, porque en el año 1583

pretendia la plaza de Armero del rey, sólo con el propósito de acumular gajes. Tuvo un hermano pintor, formado en Italia y llamado Jerónimo, y tres hijas, de las cuales una tambien, doña Isabel, fué pintora distinguida, casó con D. Francisco de Herrera y Saavedra, caballero de Santiago, y fué incluida por el bachiller Perez de Moya en su libro de *Santas é ilustres mujeres.* Los más sobresalientes discípulos de Sanchez Coello fueron Pantoja de la Cruz y Felipe de Liaño. Lope de Vega le consagró un envidiable elogio en la silva 9.ª de su *Laurel de Apolo*, y todas las almas generosas le tributan aún su reconocimiento por una obra pía que en favor de las niñas huérfanas fundó en Valladolid.

1032.—*Retrato del príncipe D. Cárlos, hijo de Felipe II.*

Alto 1,09. Ancho 0,95.—Lienzo.

Representa unos 12 años de edad. Está retratado en pié, casi de frente, con la mano derecha en la cadera y la izquierda en el puño de la espada. Lleva jubon y gregüescos de color amarillo anaranjado, vareteados de cordoncillo de oro; calzas verdosas; cuello alechugado; bohemio morado, forrado de piel de cisne; en la cabeza una graciosa gorra negra con cintillo de pedrería y plumas blanca y anaranjada; cinto negro con broches y hebillas de oro. Tiene el cabello corto, como lo llevó siempre este príncipe, y el fondo del cuadro es enteramente liso.—Más de media figura de tamaño natural.

Entre los ocho retratos de este príncipe, de triste memoria, que por lo ménos podemos citar, registrados en los inventarios de las colecciones reales de Madrid, Valladolid, Pardo y demas palacios de nuestros antiguos reyes, sólo uno conviene en la descripcion con el presente cuadro, si bien el inventario de la coleccion á que pertenecia, que era la de Felipe IV, R. Alc. y Pal. de Madrid, en 1637, *aposento llamado de las Furias, detras del cancel, donde duerme S. M.*, le designa como retrato de cuerpo entero. Puede ser ésta una mera equivocacion del que formó el referido inventario, y tambien podria ser un indicio de que el retrato que nos ocupa hubiese sido cortado en época posterior.

C. L.—F. L.

1033.—*Retrato de la infanta doña Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II.*

Alto 1,16. Ancho 1,02.—Lienzo.

En pié, con el brazo derecho en el respaldo de una

silla tapizada de carmesí, y la mano izquierda naturalmente caida, con un pañuelo en ella. El cuerpo un tanto vuelto sobre su derecha y la cara mirando al espectador. Edad, como unos 11 ó 12 años. Lleva saya entera blanca con labores de oro á cuadros y mangas pendientes de los brahones; jubon interior de raso blanco vareteado de oro, con menudos acuchillados; gorguera y puños de puntas de Flándes; al peto y en la falda gruesa botonadura de oro y piedras finas; ancho cinturon y gargantilla de oro, zafiros y perlas. El cabello, rubio, rizado y levantado, con gorra aderezada, blanca, con perlas y pedrería y plumas blancas, y la cabeza contornada por un retorcido, en el cual se arrolla un hilo de perlas y zafiros. Sobre la frente tiene una gruesa perla. —Más de medio cuerpo y tamaño natural.

Tampoco podemos asegurar que se refiera al presente retrato la diminuta descripcion de ninguno de los que registramos de esta preclara princesa en los antiguos inventarios de colecciones de la Casa Real. Creemos sólo posible que se haya querido hacer mencion de él en las siguientes partidas de los inventarios formados por la testamentaría de Cárlos II en 1700, y para la Colec. de Cárlos III en el Buen Retiro, en 1772. «Retrato de señora de la »casa de Austria con cuello y la mano derecha sobre el brazo de una silla. »R. Alc. y Pal.; *pieza tercera entrando en la clausura de la Encarnacion.*»— «Retrato de una princesa con un pañuelo en la mano, y la otra sobre una »silla. Buen Retiro; *pieza que sigue al Cason.*» En ambos viene el retrato atribuido á Sanchez Coello, y aunque al consignar su dimension se expresa ser de cuerpo entero, esto podria quizás dar á entender que el cuadro ha sido posteriormente cortado.

C. L.—F. L.

1034.—*Las dos infantas hijas de Felipe II, doña Isabel Clara Eugenia y doña Catalina Micaela.*

Alto 1,35. Ancho 1,49.—Lienzo.

Son de tal manera semejantes la una á la otra, que parecen dos gemelas. Representan, la niña doña Isabel unos 10 años, y su hermana doña Catalina unos 9. El traje de ambas es completamente igual: saya entera de color de aceituna claro, con ramos anaranjados, mangas

pendientes de los brahones, jubon interior blanco vareteado de oro, gorguera y puños lechugados; collar y tocado de perlas. Están las dos en pié junto á una mesa, una en frente de otra: la infanta doña Isabel entrega á su hermana menor una corona de flores, y tiene otra detras puesta sobre la mesa referida, cuyo tapete es verde franjado de oro. Cae naturalmente su mano derecha, con un pañuelo bordado en ella, y la doña Catalina dobla el brazo izquierdo, poniendo la mano al pecho. —Figuras de cuerpo entero y tamaño natural.

Colec. de Felipe IV en 1637. R. Alc. y Pal. de Madrid; *galería de la Reina en el cuarto alto:* sin indicacion de autor.

1035.—*Retrato de la infanta doña Catalina Micaela, hija de Felipe II* (?).

Alto 1,11. Ancho 0,91.—Lienzo.

Edad, unos 15 años: muy hermosa y de ojos grandes y negros, y cabello castaño rizoso levantado, con una graciosa gorra aderezada con plumas y perlas, y un cintillo de pedrería. Está de pié, un tanto movida sobre su derecha, con la mano de aquel lado en la esquina de un bufete cubierto de cuero de Moscovia con alamares y franja de oro. Tiene saya entera negra, de seda, con anchos ribetes de terciopelo, y mangas abiertas desde la sangría, adornada con lazos blancos y herretes de oro y perlas; jubon interior blanco vareteado de pasamanería de oro; gorguera y puños de encaje, cinturon de gruesa pedrería y perlas; botonadura de lo mismo; collar largo de perlas, de doble sarta, y en la mano izquierda, naturalmente caida, unos guantes negros arrebujados.—Más de media figura, tamaño natural.

Indudablemente este precioso lienzo formó parte de alguna serie de retratos de personas reales de las que decoraron el R. Alc. de Madrid desde el tiempo de Felipe II, ó los palacios de Valladolid y el Pardo en los dias de Felipe III, Felipe IV y Cárlos II. Pero la brevedad con que se hace expresion de dichos retratos en los inventarios respectivos, donde muy pocas

veces se da razon cabal del traje, de la postura y del tamaño, nos imposibilita de identificar más su procedencia.

1036.—*Retrato de la reina doña Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II.*

Alto 0,26. Ancho 0,28.—Tabla.

Edad, unos 15 años: color hermoso, ojos negros, cabello castaño levantado, con un tocado de oro, flores y una gruesa perla, en forma de diadema. Saya blanca de cuello alto, vareteada de oro; gorguera de puntas de Flándes, y sobreropa abierta, de voluminoso cuello, forrada de arminios.—Busto de tamaño natural.

En el inventario de las pinturas del R. Alc. y Pal. de Madrid formado por la testamentaría de Cárlos II en 1700, hallamos un retrato de Sanchez Coello descrito abreviadamente de esta manera: *Retrato de una extranjera con ropon ó sobreropa*, sin expresar tamaño. Pudiera quizás el asiento referirse á la presente tabla.

1037.—*Retrato de una princesa de la casa de Austria.*

Alto 1,07. Ancho 0,86.—Lienzo.

Representa unos 16 ó 18 años de edad: tez blanca, cabello rubio, ojos azules, carnes regulares. Tiene vestido blanco con sobreropa de cuello alto, abierta por delante, de seda blanca labrada y franjada de oro. La saya interior está vareteada de rojo. Lleva al cuello una gargantilla de pedrería de que pende un hermoso y rico joyel en figura de águila imperial. Lazos rojos en la sobreropa, gorguera pequeña lisa, peinado sencillo arremangado sobre las sienes con un cordon del mismo cabello á guisa de diadema, salpicado de piedras finas á trechos. Está en pié escorzando algun tanto el lado izquierdo, con la mano de este lado en el brazo de un sillon rojo, y con la derecha naturalmente caida, puesto el guante de color gris oscuro, y en ella el otro guante con el pañuelo.—Media figura de tamaño natural.

En nuestro antiguo catálogo atribuíamos este retrato, creemos que con error, á Antonio Moro.

F. L.

1038.—*Retrato de una dama principal.*

Alto 0,67. Ancho 0,56.—Tabla.

Edad, unos 26 ó 30 años; cabello rubio rizoso y levantado con una especie de diadema de oro, corales y perlas, rodeando un retorcido del mismo cabello. Saya de mangas abiertas, de color noguerado, con listas ó grecas de menudas cuentas de oro y aljófar y forro de raso blanco; mangas interiores blancas bordadas de oro. Tiene al cuello una gorguera de abanillos con puntas de oro; en las manos un abanico y sortijas de gruesas piedras, y al cuello una sarta de perlas anudada á la garganta.—Busto prolongado de tamaño natural.

Aunque respetamos la tradicion que atribuye á Sanchez Coello este retrato, abrigamos algunas dudas respecto de su autenticidad. De buen grado lo aceptariamos como de Antonio Moro.—En cuanto á la persona representada, no hallando en ella semejanza con ninguna de las princesas de la casa de Austria española, ni de la de Avis de Portugal, omitimos la indicacion que en nuestro primer *Catálogo* hicimos sobre si sería esta dama de la familia de Felipe II.—No hallamos este retrato descrito en ninguno de los inventarios de la Casa Real que hemos manejado, ni como de Sanchez Coello, ni como anónimo. Probablemente habrá sido incluido en una de las infinitas partidas, expresadas bajo la denominacion harto genérica de *retrato de mujer, de medio cuerpo.*

1039.—*Retrato de un caballero de la órden de Santiago: Antonio Perez? D. Francisco de Herrera y Saavedra?*

Alto 0,41. Ancho 0,30.—Tabla.

Representa unos 26 años de edad: complexion sanguínea, gesto agradable, color animado, cabello corto, barba juvenil. Lleva ropilla negra de cuello alto con lechuguilla y rica botonadura de oro y piedras finas; gorra negra con una pequeña pluma blanca, y el hábito de Santiago bordado al pecho.—Busto de tamaño natural.

Este retrato, inventariado como desconocido y de la escuela del Tiziano, en 1774, Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef., *retrete* 3.°, *de la chimenea*, no consta que haya sido atribuido á Sanchez Coello en ninguno de los demas inventarios de la Casa Real. Representa segun algunos al célebre Antonio Perez, secretario de Felipe II. Pero no será ocioso recordar que la hija de Sanchez Coello, doña Isabel, distinguida pintora, casó con un caballero de Santiago y regidor de Madrid, llamado D. Francisco de Herrera y Saavedra; y muy probable nos parece que el gran pintor de Felipe II ejecutára en alguna ocasion el retrato de su jóven yerno.— Reconocemos á este mismo personaje en una efigie apócrifa del infortunado rey D. Sebastian, grabada modernamente en París, con letra portuguesa, y sacada de un retrato pepueño, en cobre, del propio autor.

1040.—*Asunto místico.*

Alto 2,78. Ancho 1,70.—Tabla.

En primer término está San Sebastian desnudo, atado á un árbol y asaeteado; á su derecha San Bernardo, arrodillado, mirando á Nuestra Señora, que se le aparece en lo alto sobre una nube y le da el sagrado néctar de su seno; á la izquierda San Francisco, tambien de rodillas y con la vista fija en Jesucristo, que asimismo se le aparece con los sagrados estigmas sobre otra nube. En la parte superior el Padre Eterno y el Espíritu Santo en refulgente trono de nubes y rodeados de legiones de ángeles. Fondo, país quebrado y ameno, bañado por un rio con azuladas montañas en lontananza, y soldados que se retiran del lugar donde acaba de sufrir el martirio el esforzado capitan de Diocleciano.—Firmado en una piedra del primer término: *Alfonsus Santius*, *F.*, 1582.

Este cuadro, que tan grandes elogios obtuvo del viajero inglés Cumberland, vino á este Museo de la inmediata iglesia de San Jerónimo no hace muchos años, con ocasion de haber empezado las obras de restauracion de dicho templo, que luégo han quedado paralizadas. Decoraba allí una de sus capillas, para la cual probablemente fué ejecutado.

1041.—*Los desposorios de Santa Catalina.*

Alto 1,64. Ancho 0,80.—Corcho.

Es evidente que los pintores vienen confundiendo los

hechos relativos á las dos Santas que llevan el nombre de Catalina, atribuyendo á la de Alejandría, de estirpe régia, el místico desposorio con Jesus niño, que segun respetables escritores sagrados sólo recayó en la Santa de Siena. Por efecto de esta confusion de tradiciones, nos ofrece el presente cuadro el desposorio de Jesus con Santa Catalina de Alejandría.—La Vírgen María, sentada en una especie de trono, tiene al niño Dios de pié sobre su muslo, y con la mano izquierda abraza cariñosamente á la jóven Catalina, arrodillada delante de ella, y la acerca á sí para que bese el pié de Jesus. Tiene la santa Madre túnica carmesí y manto azul, y corona en la cabeza, y la egregia doncella mártir falda lila y manto amarillo. Á sus piés se ven la rueda y la espada, instrumentos de su martirio. Detras del grupo principal, á la derecha, hay una jovencita y un muchacho, en los que tal vez se propuso el pintor figurar dos ángeles mancebos. Al fondo, cortinaje verde.—Figuras de tamaño menor que el natural.—Firmado de esta manera: *Alonsus Santius F.* 1578.

Tenemos entendido que este cuadro estuvo siempre en el Monast. de San Lorenzo del Esc., de donde procede.

SANCHEZ COELLO (Copia de) (?).

1042.—*Retrato de D. Juan de Austria, hijo bastardo de Cárlos V y vencedor de Lepanto.*

Alto 2,23. Ancho 1,18.—Lienzo.

Representa unos 25 años de edad. Está de frente, escorzando un poco el hombro izquierdo y la cara, con un enorme leon echado á sus piés, sobre el cual apoya el baston de mando que tiene en la diestra, y con la mano izquierda en la guarnicion de la espada. Viste media armadura con cota de malla y coraza lisa; gregüescos

afollados á tiras encarnadas recamadas de amarillo, con la daga metida en ellas; calzas enteras encarnadas y zapatos del mismo color acuchillados; gorguera alta de puntas de Flándes, toison al cuello, y en el brazo derecho la roseta carmesí precursora de la banda roja. Tiene al lado una mesa cubierta de terciopelo carmesí con fleco y alamares de oro; sobre ella la celada y las manoplas, y al pié la rodela; y detras un pabellon verde franjado de oro, recogido en el fuste de una columna. Por la derecha del espectador se descubre al fondo el mar y la costa con la vista de Túnez.—El leon que está echado á los piés del héroe füé el que se encontró en la alcazaba de aquella ciudad cuando el Infante se apoderó de ella, y que solia tener en el mismo aposento en que dormia, segun refiere Argote de Molina, que le vió muchas veces.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Este retrato debe ser copia del que ejecutó Sanchez Coello por órden de Felipe II para el gran salon de retratos de personas reales del Pal. del Pardo. El original pereció sin duda en el incendio que aquel palacio sufrió en 1604, porque no se rastrea noticia de él en los inventarios de fecha posterior. El que se comenzó despues de la muerte de Felipe II, en 1600, y terminó en 1606, menciona el retrato presente como existente en el *guardajoyas* del R. Alc. de Madrid, sin nombre de autor. El del año 1637, reinando Felipe IV, le cita entre los cuadros del mismo R. Alc. y Pal., *pieza del cuarto bajo donde comia S. M.*, tambien sin nombre de autor. El de 1772, en tiempo de Cárlos III, le señala entre los del Pal. nuevo, *galeria del Mediodia*, atribuyéndolo á Sanchez Coello como pintura original. Esto prueba dos cosas: primera, que desde la época del incendio del Pardo no ha habido en los Palacios Reales más que un solo retrato de D. Juan de Austria de la composicion del presente, si bien se registran otros varios compuestos de distinta manera; y segunda, que el actual retrato no ha pasado por original hasta el reinado de Cárlos III, tan poco floreciente en buenos pintores.—Equivocadamente le atribuimos en nuestro primer *Catálogo* á mano flamenca.

F. L.

TEJEO (D. Rafael).—*Nació en Caravaca en el año* 1800; *murió en Madrid en Octubre de* 1856.

Estudió el dibujo en Murcia, en la escuela que allí tenía establecida la

Sociedad Económica de Amigos del País. Trasladado á Madrid en su primera juventud, entró en el estudio del pintor de cámara D. José Aparicio, y cuatro años más tarde pasó á Roma, á sus expensas, para hacer más serios estudios. Allí ejecutó el bello cuadro de *la Magdalena*, que conserva este Museo, y en 1827 regresó á Madrid precedido de una envidiable reputacion. La Academia de San Fernando le abrió sus puertas como individuo de mérito en Setiembre de 1828, con cuyo motivo pintó el lienzo de *Hércules y Anteo*, que guarda con aprecio dicha Corporacion. Posteriormente fué nombrado Teniente-Director en Agosto de 1839, y Director honorario en el mismo mes del año 1842. Tambien alcanzó los honores de pintor de cámara. Entre sus cuadros de historia profana y mitología, género de pintura en que más ejercitó su ingenio, merecen señalarse el *Diomedes hiriendo á Marte* y el *Antíloco llevando á Aquiles la noticia del combate trabado entre griegos y troyanos sobre la posesion del cadáver de Patroclo:* obras que ejecutó por encargo del infante D. Sebastian Gabriel; — *Ibrahim el Djerbi en la tienda de la Marquesa de Moya*, lienzo que obtuvo elogios de la prensa francesa en la Exposicion universal de París de 1855; —y dos techos pintados en las reales posesiones del Casino y de Vista-Alegre.—De sus cuadros religiosos es sin duda el más notable la *Comunion de San Jerónimo*, que pintó para la iglesia del convento de su órden de Madrid, inmediata á este Museo.—Entre sus retratos fueron muy encomiados en las públicas exposiciones los de los duques de San Fernando y el del escultor toledano D. Valeriano Salvatierra.

1043.—*La Magdalena en el desierto.*

Alto 1,24. Ancho 1,73.—Lienzo.

Está la Santa penitente sentada en el suelo en su gruta, desnuda, con un manto azul que sólo cubre la parte inferior de su cuerpo, destrenzado el rubio cabello, que cae por su espalda y su pecho; con la cruz en la mano izquierda, y la derecha como acariciando la sedosa melena, con el codo en el mismo peñasco en que apoya el torso. Tiene entornados los párpados, como sumergida en una santa meditacion; á su lado, sobre una piedra, una calavera, un paño blanco y el pomo del bálsamo con que ungió al Salvador. Por la derecha se ve paisaje montuoso.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Ejecutó el autor este cuadro en Roma, miéntras estaba allí haciendo sus estudios. No sabemos cuándo fué adquirido por la Casa Real.

TOBAR (D. Alonso Miguel de).—*Nació en la villa de la Higuera, junto á Aracena, en* 1678. *Murió en Madrid en* 1758. (Escuela sevillana.)

Trasladado en su juventud á Sevilla, fué discípulo de Juan Antonio Fajardo, pintor de escaso mérito; pero deseoso de más fecundas enseñanzas, y convencido de que en aquella época no habia quien se las proporcionase de viva voz, se dedicó á copiar los cuadros de Murillo, que abundaban entónces en las casas principales de Andalucía. Los adelantos que de esta manera hizo le proporcionaron introducirse en el favor de algunos personajes de la córte de Felipe V, cuando estuvo en Sevilla, los cuales le obtuvieron el nombramiento de pintor de cámara del Rey en Abril del año 1729, en la plaza que quedó vacante por muerte de D. Teodoro Ardemans. Vino á Madrid con la córte, en 1734, de donde no volvió á salir, y hasta el año en que falleció estuvo constantemente pintando, con el mismo ardor y teson que habia demostrado en su juventud. En este último período de su vida retrató á muchos personajes de distincion, y entre ellos al cardenal de Molina.—No se limitó el ingenio de Tobar á copiar solamente: la catedral de Sevilla tiene en un altar situado á los piés de su nave mayor, junto á la puerta grande, un lienzo de *Nuestra Señora del Consuelo*, que prueba cuánto perjudicó á la gloria legítima de este artista su ciego afan de anegarse y desaparecer en la aureola del inmortal Murillo. Ejecutó esta bellísima composicion en el año 1720, y dice con razon Cean que es el mejor lienzo que se pintó en aquel tiempo en Sevilla.—El estilo de este pintor se acerca al de Murillo más que el de los otros imitadores del gran maestro sevillano, como German Llorente, Meneses Osorio y Marquez: su toque es franco y su colorido caliente; pero carece, como los demas adeptos que acabamos de nombrar, de aquel arte prodigioso, sólo dado á Murillo, de dibujar casi sin contornos y de pintar sin descubrir la paleta.

1044.—*Retrato de Bartolomé Estéban Murillo.*

Alto 1,01. Ancho 0,76.—Lienzo.

Fisonomía grave y contemplativa, de facciones varoniles, sin bigote ni perilla, color trigueño, ojos penetrantes, cabello negro, largo y crespo. Representa unos 40 años de edad. Viste ropilla negra de manga ancha con acuchillado en la costura delantera, y valona de fino lienzo liso con guarnicion fruncida.—Busto de tamaño natural, con la mano derecha apoyada en la moldura de un marco de piedra blanca, ovalado, en que finge estar encerrado, y el cual descansa en una mesa, tambien de piedra, donde hay unos papeles.

Probablemente copió Tobar este retrato de algun otro que pintó el mismo Murillo, pero que no debe confundirse con el que ejecutó siendo jóven y que al morir dejó á sus hijos; retrato que cree Cean Bermudez vino despues á ser propiedad de D. Bernardo Iriarte, y que el distinguido escritor inglés Mr. Stirling cree equivocadamente poder identificar con el que, vendido en Sevilla por el cónsul de S. M. B., Mr. Williams, al rey Luis Felipe, enriqueció por algunos años el museo del Louvre (*Galería española*, núm. 183). El retrato del Louvre fué grabado en Inglaterra y tiene la paleta y los pinceles en la mano. Este otro retrato nuestro, ni siquiera es, como erróneamente supone el autor de la biografía de Tobar en la Hist. des peint., etc., *École espagnole*, una repeticion de aquél. Tampoco es reproduccion de otro retrato que ejecutó el propio Murillo, ya en su edad madura, á peticion de sus hijos, y que grabó en Bruselas en 1682 Richard Collin á expensas de Nicolas Amazurino, grande amigo de nuestro pintor. Dicho tercer retrato existia, en copia y sin el marco ovalado de piedra, en la galería de Aguado en París, y fué hábilmente grabado por Calamatta. El retrato que poseyó Iriarte fué el que grabó Alegre para la coleccion de *Españoles ilustres* de la Calcografía Nacional.

J. DE LA PINT.—F. L.

TOLEDO (el capitan Juan de).—*Nació en la ciudad de Lorca en* 1611; *murió en Madrid en* 1665.

Fué discípulo, primeramente de su padre Miguel de Toledo, y luégo en Roma del Cerquozzi, llamado *Miguel Angel de las Batallas*, cuyo trato y amistad debió á la fortuna que le llevó á Italia en calidad de soldado, y que, mediando su valor y genio para la carrera de las armas, le empujó hasta hacerle capitan de caballos en muy corto espacio de tiempo. La esperanza que concibió, bajo la direccion de este último, de llegar á ser un buen pintor, le hizo abandonar la vida de militar por la de artista. Cuando el capitan Toledo juzgó que habia adquirido cierto estilo y manejo suficiente en el colorido, se restituyó á España, y establecido en Granada, pintó para particulares muchos cuadros pequeños de marchas de soldados, batallas y marinas, que le dieron crédito y le proporcionaron obras públicas para los templos de la ciudad, especialmente para el convento de San Francisco. Pasó despues á Murcia, y entre las muchas obras que allí dejó, fué muy celebrado el cuadro grande de *la Asuncion de Nuestra Señora*, que hizo para la Congregacion de los Caballeros seculares del colegio de San Estéban, de la Compañía de Jesus. Segun dijimos en la noticia biográfica de Mateo Gilarte, fué tambien de Toledo la invencion y dibujo del otro cuadro de la *Batalla de Lepanto* que aquél pintó para la capilla del Rosario.—Vino por último á Madrid, deseoso de ver la córte, y sin embargo de haber en ella muchos y buenos profesores, no le faltaron obras de consideracion en que hacer alarde de su inventiva y facilidad.—Las dotes de este artista son la vida y movimiento de sus figuras, la riqueza de la composicion y la brillantez del colorido; su dibujo es algo descuidado. Sobresalió en la pintura de ba-

tallas y campamentos, y quedó muy inferior en los cuadros de asuntos sagrados. Entre las obras que ejecutó de este último género figura en primer lugar el retablo del altar mayor de las monjas de Don Juan de Alarcon, en que representó *la Concepcion y la Trinidad;* y sin embargo, se cebó en esta obra la sátira mordaz de sus coetáneos.

1045.—*Combate naval entre españoles y turcos.*

Alto 0,62. Ancho 1,10.—Lienzo.

Por entre el humo de los disparos de la artillería se ve en el fondo una hermosa galera turquesca echada á pique, y en primer término un sangriento abordaje de dos lanchas enemigas con gente que cae al agua, y otras dos que se preparan á continuar la refriega.

Es probable que ejecutase Toledo este cuadro y los dos siguientes hallándose establecido en Granada, ántes de venir á la córte.

1046.—*Desembarco y combate.*

Alto 0,62. Ancho 1,10.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Se ven en la playa infantes españoles ó flamencos luchando con jinetes turcos, y en la mar embarcaciones con soldados otomanos y cristianos.

Véase la nota al anterior.

1047.—*Combate naval.*

Alto 0,62. Ancho 1,10.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Á la izquierda un abordaje de dos lanchas en primer término, y una fragata incendiada en lontananza; y á la derecha una galera turca pasando por ojo á una nave enemiga.

Véase la nota al núm. 1045.

TRISTAN (Luis).—*Nació en un lugar inmediato á Toledo por los años de* 1586; *murió en dicha ciudad en* 1640.

Fué discípulo del Greco, pero con tan exquisito discernimiento, que no tomó de él más que lo bueno, huyendo de parecérsele en sus extravíos. Su maestro le distinguió mucho, y le cedió muchas obras que no le acomodaba

ejecutar. Fué una de éstas la *Cena del Señor* para el refectorio de PP. Jerónimos de la Sisla. La terminó Tristan muy á placer de la comunidad ; pero cuando llegó el momento de pagarla, rehusó aquella dar los 200 ducados que el jóven artista pedia ; apelaron al juicio del Greco, y éste, despues de haber examinado la obra, se encaró con el discípulo muy enfurecido, increpándole por deshonrar de tal manera la pintura. Intercedieron los Padres diciéndole que se tranquilizase, pues el muchacho no sabía lo que habia pedido ; y el Greco entónces, volviéndose á ellos, les dijo : — En efecto, no lo sabe, porque ha pedido 200 por lo que vale 500; así que, si no se le dan 500 ducados, arrolle el lienzo y llévelo á mi casa.—Quedaron atónitos los monjes con tan inesperada sentencia y despues de muchos debates se vieron precisados á dar á Tristan lo que habia exigido.— Á los 30 años de edad, en 1616, pintó este artista la que despues ha mantenido siempre la reputacion de ser su más acabada obra, á saber, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Yépes, tan justamente celebrado por Cean y por W. Stirling, donde representó el *Nacimiento de Cristo*, la *Adoracion de los Magos*, los *Azotes á la columna*, *Jesus llevando la cruz*, la *Resurreccion* y la *Ascension*, y varios santos en figuras de medio cuerpo.—En 1619 ejecutó para la coleccion de prelados de la sala capitular de la catedral de Toledo el retrato del cardenal-arzobispo D. Bernardo de Sandoval, que es uno de los mejores de toda la serie, por la nobleza del dibujo, la majestad dada al sujeto, la exquisita conclusion de todas sus partes accesorias, y el colorido enteramente tizianesco. Omitimos hacer expresion de otras obras que cita Cean, y cuyo paradero no es bien conocido; pero sí repetirémos con el docto biógrafo, que «por la correccion del dibujo, por sus agraciadas tintas, por la viveza y claridad de sus conceptos y por otras máximas de su estilo, mereció que D. Diego Velazquez de Silva le eligiese por modelo con preferencia á cuantos pintores conocia en España y en Italia», y que «esto solo es el mayor elogio de Tristan.» «Este pintor, añade Bürger (Hist. des peint., etc. *École espagnole*), viene á ser como el precursor de la brillante escuela peninsular del siglo xvii. Á diferencia de otros que á fines del siglo xvi fueron á Italia sólo á bastardear su carácter nacional genuino, Tristan, gracias al Greco, tuvo la suerte de poderse asimilar las buenas prácticas de los venecianos sin contagiarse con las falseadas teorías de las escuelas romana y boloñesa.» — Ademas de los cuadros que dejamos ya citados, debemos mencionar como de las buenas obras de Tristan, el célebre de *San Luis, rey de Francia, dando limosna á los pobres*, que pintó para la iglesia de San Pedro mártir de Toledo; los grandes lienzos que habia en el cuerpo de la iglesia de Santiago de Uclés; el *San Jerónimo penitente* que posee la Academia de Nobles Artes de San Fernando; el *Crucifijo* procedente de la galería de Altamira y que hoy forma parte de la coleccion del Marqués de Salamanca, en Vista-Alegre; el *retrato de Lope de Vega* del museo de *l'Ermitage* de San Petersburgo; y algunos otros cuadros que figuraron en la Galería Española del Louvre en tiempo del rey Luis Felipe, y que fueron adquiridos por varios aficionados ingleses en la subasta pública de 1853. Luis Tristan apénas está representado en este Museo.

1048.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,47. Ancho 0,34.—Lienzo.

Es un anciano de más de 60 años, de boca sumida y barba escasa y canosa. Lleva traje negro con gorguera alta lechugada, de fino lienzo, y deja ver la mano derecha junto al cuello, con un baston ó más bien palo en ella.—Busto de tamaño natural.

VALDÉS LEAL (D. Juan de).—*Nació en Córdoba el año* 1630; *murió en Sevilla en Octubre de* 1691. (Escuela sevillana.)

Mal pudo ser, como supuso Palomino, discípulo del clérigo Roelas, que murió cinco años ántes de que Valdés naciese. Su primer maestro fué Antonio del Castillo, si bien no tomó su estilo. Las ventajas que el comercio de Sevilla con las Indias le ofrecia para encontrar salida á sus obras, cuando ya estuvo en aptitud de pintar cuadros originales, le llevó á establecerse allí; y al fundarse la Academia pública de dibujo en la Casa Lonja, en Enero de 1660, obtuvo por su mérito ya reconocido, ser nombrado, á pesar de no tener más que 30 años, mayordomo de ella. Dejó este cargo á los once meses por haber sido elegido alcalde de la pintura en la hermandad de San Lúcas, que se hallaba establecida en la parroquia de San Andres; y aunque volvió á ser nombrado mayordomo en 1663, y pocos meses después presidente, no lograron acallar las infundadas quejas nacidas de su carácter orgulloso y dominante, é hizo desistimiento formal en Octubre del año 1666. Por huir toda ocasion de disgusto, no asistia entónces Murillo á la Academia, y tenía estudio en su casa; y se cuenta que llegó á tánto la altanería de Valdés, y su odio á todo el que daba muestras de querer rivalizar con él, que en una ocasion, miéntras ejercia el mencionado cargo de presidente, quiso matar á un pintor italiano zumbon, que para darle un mal rato se hizo admitir en la Academia á título de alumno, y siendo hombre dotado de una portentosa facilidad para dibujar con el carbon y la miga de pan, despachó en cada una de las dos ó tres noches que asistió al estudio, dos ó tres figuras con gran presteza, cautivando la atencion y mereciendo los elogios de todos: lo que tomó Valdés como afrenta hecha á su persona y á la Academia que dirigia. —Por encargo del cabildo catedral de Sevilla, noticioso de su mérito como grabador, ejecutó al agua fuerte, en 1668, tres láminas de detalles de la custodia de plata de Juan de Arfe, con las modificaciones y adiciones que acababa de hacer en ella el platero Juan de Segura, y otra general que comprende toda aquella magnífica pieza de orfebrería; y tres años después grabó tambien por el mismo procedimiento, con mucha libertad y magisterio, para la obra de La Torre Farfan, *Fiestas de Sevilla*, la gran máquina arquitectónica, que él mismo habia trazado y dirigido, del catafalco erigido en la catedral para la canonizacion del rey San Fernando, así como ejecutó en

1672 para la misma obra otra lámina del adorno que se puso en la puerta grande de aquel templo con el propio motivo. Este mismo año de 72 hizo una visita á su patria, Córdoba, donde pintó algunas obras y dió útiles consejos para progresar en la carrera de la pintura al artista biógrafo D. Antonio Palomino, mancebo á la sazon que empezaba á manejar los pinceles; volvió á Sevilla, dibujó allí á la pluma y á la aguada la graciosa portada del interesante libro que se conserva en el archivo del Hospital de la Caridad, que contiene los inventarios de los muebles, pinturas y alhajas de aquella santa casa, y pintó varios cuadros de la *vida de San Ambrosio* para el arzobispo Spinola; y para el citado Hospital de la Caridad, por la cantidad de 5.740 rs., los dos mejores cuadros que produjo en su vida, que áun existen colocados bajo el coro de la iglesia, y que representan alegorías de la vanidad mundana y de la muerte. Despues que pintó estos dos lienzos, verdadero dechado de *realismo*, exaltado hasta un grado tal que el espectador cree salir de la esfera de la creacion estética para asistir á los misterios de la destruccion física, vino á Madrid á fines del año 1674; á pesar de su desmedido amor propio, se plegó á concurrir á las academias particulares que tenian en sus casas algunos profesores de la córte, dibujando y estudiando en ellas; vió y observó las pinturas de los templos y palacios reales, visitó el Escorial, y regresó á Sevilla sin haber pintado en Madrid obra alguna de consideracion; pero allí pudo desquitarse de la oscuridad en que aquí habia vivido, porque falleciendo en 1682 su invencible émulo Murillo, quedó dueño del campo, y apoderado de todos los encargos y de la gloria que casi monopolizaba aquél. Tambien á él le atajó la muerte los pasos á los nueve años de esta posesion tranquila de su preeminencia en Sevilla, y cuando se disponia á pintar varios cuadros para la iglesia de los Venerables.—Parécenos exacto el juicio que ha emitido sobre este artista M. Paul Lefort: «Con ménos decision irreflexiva, ménos fuga y ménos amor propio, hubiera podido ser Valdés un digno émulo y un verdadero continuador de Murillo.» Fué de todas maneras uno de los más distinguidos maestros de la escuela sevillana, porque dotado de un colorido brillante y de una imaginacion fecunda y poderosa, su estilo sobresale por lo enérgico y su dibujo ofrece trazos de un arranque poco comun. En sus producciones hay amplitud de concepto, pero ejecucion descuidada, porque el objeto preferente de Valdés es el *efecto*. En el delicioso vergel del arte, donde recogió Murillo la más delicada y sazonada fruta, Valdés, que hubiera podido compartir con él el oficio de vendimiador, desempeñó con harta frecuencia el de temerosa fantasma, por no aprehender más que el lado violento y terrible de la naturaleza.—Las mejores obras de este autor están diseminadas en Sevilla entre la catedral, alguna que otra parroquia, la Caridad y el Museo provincial. El Sr. Duque de Montpensier posee en su palacio de San Telmo un precioso boceto del cuadro de *la Exaltacion de la Cruz*, que pintó Valdés para la misma iglesia de la Caridad. —En nuestro Museo de Madrid está mal representado este insigne pintor.

1049.—*La Presentacion de la Vírgen niña en el templo.*

Alto 1,53. Ancho 1,38.—Lienzo.

En lo alto de una espaciosa escalinata que conduce á

la parte principal del templo, preséntase la santa niña al profeta Zacarías, que se adelanta á recibirla con los brazos abiertos. Están al pié, en primer término, sus padres San Joaquin y Santa Ana á un lado, y al otro várias personas con presentes en las manos. Es el templo una magnífica rotonda con arcos al rededor.

1050.—*El emperador Constantino en oracion.*

Alto 1,06. Ancho 0,74.—Lienzo.

Está arrodillado en actitud humilde, teniendo á los piés las insignias imperiales, y en el fondo, á lo léjos, el campamento con las tiendas de los soldados; y se le aparece en el cielo la cruz luminosa con un liston al pié, en que se leen las palabras: *Con esta señal vencerás.*

VALERO (D. Cristóbal).—*Nació en Alboraya, reino de Valencia, no consta en qué año; murió en Valencia en Diciembre de* 1789.

Estudió filosofía en la capital de aquella provincia, y aprendió la pintura con Evaristo Muñoz; pasó despues á Roma, y allí adelantó mucho, aunque en la amanerada escuela de Sebastian Conca; y regresó á Valencia, donde ordenado de sacerdote, se ejercitaba en su profesion enseñando á los jóvenes con amor y celo. Fué uno de los profesores que más contribuyeron á establecer una Academia en aquella ciudad: nombrado Director de la de Santa Bárbara, presentó en ella, en Mayo de 1754, un lienzo en que figuró á *Mentor dando lecciones á Telémaco ántes de ir á la guerra contra Adrasto*, y esta obra, que le valió grandes aplausos, se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, donde puede estudiarse como documento curioso que da á conocer hasta qué punto habia decaido el buen gusto en aquel tiempo. Elevada la Academia de Valencia á la categoría de Real instituto bajo la advocacion de San Cárlos, siguió de Director en ella, y lo fué general en 1768. Quiso la misma volverle á elegir en 1787, pero sus achaques y avanzada edad le obligaron á suplicar que no se le incluyese entre los propuestos. Impedido de poder asistir á las juntas y á los estudios, dirigia desde su casa á los alumnos por el sendero que él habia seguido en Roma. Falleció siendo académico de la de San Fernando desde el año 1762.—Varios conventos de Valencia, entre ellos los *Mínimos*, los *Capuchinos* y los *Trinitarios descalzos*, poseian ántes de la desamortizacion eclesiástica cuadros de este pintor, de cuyo actual paradero no tenemos noticia. En el catálogo del Museo de aquella ciudad ni siquiera consta el nombre de Valero. El palacio arzobispal conserva varios retratos de prelados de su mano.

1051.—*Don Quijote cenando en la venta.*

Alto 0,56. Ancho 0,79.—Lienzo.

«Pusiéronle la mesa á la puerta de la venta, por el fresco..... pero era materia de grande risa verle comer, porque como tenía puesta la celada..... no podia poner cosa en la boca..... Mas al darle de beber no fué posible, ni lo fuera si el ventero no horadára una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino: y todo esto lo recibia en paciencia á trueco de no romper las cintas de la celada.» (*Don Quijote*, parte I, capítulo II.)

Está el héroe manchego sentado á la mesa; sírvele la ventera; el ventero le echa el vino; y el castrador de puercos, que llegó estando en esto, toca su silbato de cañas. Fondo, la venta, y país arbolado y quebrado, con un castillo en una eminencia.

Colec. de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.— Colec. de Cárlos III en el mismo palacio, *pieza de la Torre.*

1052.—*Don Quijote armado caballero.*

Alto 0,56. Ancho 0,79.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

«El castellano trujo luégo un libro donde asentaba la paja y cebada que daba á los arrieros, y con un cabo de vela que le traia un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas se vino adonde D. Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas, y leyendo en su manual como que decia alguna devota oracion, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un gran golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes como que rezaba.» (*Don Quijote*, parte I, capítulo III.)

Está el buen hidalgo de rodillas en el acto de ir á recibir el espaldarazo que le administra el ventero. Un muchacho alumbra y una moza tiene el lanzon. Un ar-

riero saca agua del pozo. Fondo, cobertizo de la venta, vasares con cacharros, provisiones, etc.

De la misma procedencia que su compañero el núm. 1051. El inventario de la Colec. de Cárlos III, en el Pal. de S. Ildef., nos revela que no eran éstos los únicos cuadros que pintó Valero de la novela del inmortal Cervántes, dado que ejecutó tambien la *batalla de D. Quijote con el vizcaino*, de cuyo paradero no tenemos noticia.

VANDERHAMEN Y LEON (D. Juan de).—*Nació en Madrid el año* 1596; *murió en el año* 1632, *ó ántes.*

Su padre, Juan Van der Hamen, de nacion flamenco, era archero del rey Felipe II, y como hombre de gusto se habia ejercitado en el dibujo, que enseñó á su hijo desde muy niño. Nada más se sabe de sus principios. Tenía ya 31 años de edad cuando ocurrió la muerte del pintor del Rey Bartolomé Gonzalez; la vacante era codiciada, más que por los gajes, por la consideracion que al cargo de pintor de S. M. iba aneja; y la solicitaron, ademas de Vanderhamen, otros nueve pintores, que fueron Angelo Nardi, Julio César Semin, Felipe Dirchsen, Pedro de las Cuevas, Pedro Nuñez, Félix Castello, Antonio de Monreal, Juan de la Córte y Francisco Gomez. La Junta de Obras y Bosques, á quien correspondia consultar sobre la provision, quiso asesorarse de los pintores Vicencio Carducho, Eugenio Caxés y Diego Velazquez, y habiéndoles mandado en 9 de Noviembre de 1627 las instancias de los diez aspirantes, de conformidad con lo informado por dichos tres profesores, propuso á Felipe IV para la vacante al pintor Angelo Nardi (Archivo de Palacio.—Acuerdos de la Junta de Obras y Bosques, años 1627 á 1633, fól. 40). Á los cinco años de haber fracasado en esta tentativa, esto es, en 1632, era ya difunto D. Juan Vanderhamen, segun el testimonio del P. Mtro. José de Valdivieso en el *Discurso* que aquel año escribió en favor de la pintura. Incluyóle Montalban entre los *Excelentes ingenios de Madrid*, donde elogiando sus pinceles, dice que en el dibujo, en la pintura y en los historiados excedió á la naturaleza, y que hizo extremados versos castellanos, con que probó el parentesco que tienen la poesía y la pintura. Tambien Lope de Vega le dedicó un par de sonetos, en que, segun su costumbre, ensalza al objeto de su apología hasta el quinto cielo, á expensas del dios Apolo. Pero prescindiendo de estos encomios, que poco ó nada significan, es lo cierto que á pesar de su derrota en el certámen con Angelo Nardi, era Vanderhamen un artista de grandes esperanzas y de notable mérito, que aunque algo seco y duro en los cuadros de historia, supo ser suave y ameno en los retratos, y más aún en el género de flores y frutas y *bodegones*. Y lo es tambien que el rey Felipe IV hizo apercio de su talento cuando le encargó que pintase los *festones de flores y frutas* con genios sosteniéndolos y jugueteando entre ellos, que segun el Invent. de los cuadros del R. Alc. y Palacio, de 1637, adornaban las dos *piezas del cuarto bajo de verano, donde cenaba y dormia S. M.*; ademas de adquirir muchos *fruteros* y *bodegoncillos*

de su pincel para embellecer algunas estancias del Pal. del Buen Retiro (inventarios de 1637 y 1700).

1053.—*Un bodegon.*

Alto 0,52. Ancho 0,88.—Lienzo.

Sobre una mesa, vasijas de cristal, porcelana y barro, barquillos y una fuente con higos y bollos.

Colec. de Felipe IV y Cárlos II, Pal. del Buen Retiro.

VELAZQUEZ DE SILVA (D. Diego).—*Nació en Sevilla, donde fué bautizado el* 6 *de Junio de* 1599. *Murió en Madrid el* 7 *de Agosto de* 1660. *Fué el verdadero fundador de la* Escuela de Madrid.

En los muchos documentos de su tiempo que conserva el Archivo de Palacio se le denomina indiferentemente Diego Velazquez de Silva y Diego de Silva Velazquez, si bien en los de su mano es esta última manera de firmar la que se advierte. Sus padres, Juan Rodriguez de Silva y doña Jerónima Velazquez, querian dedicarle al estudio de las letras y de la filosofía; pero advirtiendo en él decidida inclinacion á la pintura, le pusieron bajo la direccion de Herrera el Viejo, cuyo genio desabrido ahuyentó en breve al tierno discípulo, el cual prefirió á Francisco Pacheco por su afable condicion y su agrado en comunicar á los jóvenes los documentos de su profundo saber y sólida doctrina. Cinco años de trato con este mentor del arte, cuya casa era reputada ilustre academia de los más claros ingenios de Sevilla, y de asiduo estudio de todos los objetos de la naturaleza animada é inanimada en que podia ejercitar sus privilegiadas facultades imitativas, le habilitaron para aspirar sin temeridad á la mano de la hija de su maestro, doña Juana Pacheco, con quien se casó el dia 23 de Abril de 1618. Fruto de esta temprana union fueron dos hijas, Francisca é Ignacia, la primera de las cuales vino á ser, andando el tiempo, mujer del pintor Juan Bautista del Mazo. Adviértese en las obras del primer estilo de Velazquez, entre las que figuran como más notables *el Aguador de Sevilla* de la coleccion de lord Wellington, *la Adoracion de los pastores* de la *National Gallery* de Lóndres, y *la Adoracion de los Reyes* de nuestro Museo, que si Herrera el Viejo y Tristan formaron su paleta, Pacheco y los doctos sevillanos de su círculo artístico-literario formaron su gusto.—Deseoso de ensanchar el campo de sus estudios, se trasladó á la córte el año 1622, donde su valedor el canónigo maestrescuela de la catedral de Sevilla, D. Juan Fonseca y Figueroa, procuró en vano que fuese admitido á pintar el retrato del Rey. Volvióse á Sevilla descorazonado, sin haber ejecutado cosa notable á excepcion del retrato del célebre poeta Góngora, que hizo por encargo de su suegro Pacheco; pero con el gérmen, sin embargo, de un nuevo estilo en la idea, de resultas de las visitas que

logró hacer á las colecciones reales de Madrid, el Pardo y el Escorial. Mas al año siguiente las reiteradas instancias del mismo Fonseca obtuvieron el éxito apetecido, y el jóven Velazquez recibió una carta del Conde-Duque de Olivares, gran privado de Felipe IV, mandándole ponerse inmediatamente en camino para la córte y librándole al efecto las asistencias necesarias. Empezar Velazquez á manifestar su talento en el gran *retrato ecuestre del Rey,* que expuso á la pública espectacion en la calle Mayor, frente á las gradas de San Felipe el Real, y en otras producciones, y declararse sus admiradores todos los cortesanos, fué obra de pocos meses. El Monarca le recibió en su servicio en 6 de Octubre de aquel mismo año (1623), *para que se ocupase en lo que se le ordenára de su profesion, señalándole* 20 *ducados de salario al mes* (Arch. citado. Felipe IV. Casa Real. Leg. 139, núm. 178); el complaciente secretario de la Junta de Obras y Bosques, D. Pedro de Hoff Huerta, le extendió el despacho expresando que se le pagarian *aparte* las obras que hiciera; díjose entre los áulicos que era menester que nadie más que él pudiera hacer en lo sucesivo el retrato del *gran Filipo;* éste, ademas, le concedió sobre un sueldo de pintor de cámara superior al del más favorecido entre los otros pintores, una pension de 300 ducados, para cuyo disfrute fué preciso impetrar dispensa del papa Urbano VIII; y finalmente, á estos eficaces estímulos siguieron otros, á que el animoso artista correspondió con fáciles y extraordinarios triunfos.—Hallábase en Madrid el príncipe de Gáles, Cárlos Estuardo, que fué luégo infortunado rey de Inglaterra, el cual habia venido á pedir á Felipe IV la mano de su hermana la infanta doña María, y Velazquez comenzó su retrato, que quedó sin concluir con la brusca retirada del augusto pretendiente, recibiendo de éste, no obstante, relevantes pruebas de aprecio. Refiérese que aquel bosquejo (hoy lastimosamente perdido, aunque pretenda lo contrario el librero inglés Mr. John Snare, que se cree su poseedor) prometia ser una obra admirable. Pero la que más contribuyó á consolidar su creciente reputacion fué el lienzo de la *Expulsion de los moriscos*, que ejecutó en competencia con los acreditados pintores Caxés, Nardi y Carducho, y que le valió el lauro de vencedor de parte de sus jueces Juan Bautista Mayno y Juan Bautista Crescenzi, y de parte del Rey el empleo de ugier de cámara, prometido al que lograse el triunfo en el certámen (año de 1627). Algun tiempo después (en 1628) una cédula de S. M., expedida á 18 de Setiembre, y seguida de una aclaratoria de 9 de Febrero de 1629, estableció la manera cómo habian de ser pagadas al áun jóven y ya grande artista todas las obras que hasta entónces habia ejecutado para servicio del Rey y *todos los retratos que en lo sucesivo le mandase S. M. hacer.* El pago habia de verificarse en una racion de cámara de 12 rs. diarios, como las que disfrutaban en Palacio los ayudas de barbero. (Casa Real. Legajo 37, carpeta *Oficiales de manos de todas clases*, y Leg. 119.) No dejaba de ser *equitativo* un pacto en cuya virtud, por una suma anual de 4.380 rs., adquiria el Rey el derecho de hacer pintar á Velazquez cuantos retratos le sugiriese su real antojo! Verdad es que se le daba ademas todos los años un vestido de valor de 90 ducados, y que el artista lo recibia por nómina, en que alternaba con los barberos, los mozos de retrete, los zapateros, los escuderos de á pié, los barrenderos, el ayo del enano inglés, el destilador, los mozos de los lebreles, los enanos, los bufones ú *hombres de placer*, los

locos y demas gente menuda de la real servidumbre (Cámara. Leg. 3, número 20) !!... ¡Y habrá luégo quien dude de la consideracion tributada al arte en el siglo de oro de la pintura española !! — El trato con el gran pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, que habia venido á Madrid á mediados del año 1628, de embajador extraordinario del Rey de Inglaterra para ajustar paces con Felipe, y á quien acompañó constantemente en sus visitas al Escorial, avivó el deseo que ya habia experimentado de estudiar las producciones de los grandes maestros italianos en su misma patria. Pidió, pues, licencia al Rey para hacer un viaje á Italia, que le fué otorgada, y habiendo dejado en poder de su augusto Mecénas la última y bellísima obra de su primer estilo, el cuadro de *Baco coronando á unos borrachos* (núm. 1058 de este Museo), que le fué pagada 100 *ducados* por cédula expedida á 22 de Julio de 1629, al propio tiempo que se le satisfacian por obras anteriores 300 ducados más, sin duda para que pudiese sufragar mejor los gastos de su viaje (Casa Real. Leg. 129), se embarcó en Barcelona, en compañía del célebre Spínola, capitan general de las armas católicas en Flándes, cuyo marcial continente habia de inmortalizar después representándole en el acto de recibir las llaves de Breda. Durante aquel primer viaje, vió, estudió y recapacitó, más que produjo. Las recomendaciones que llevó del Conde-Duque de Olivares le abrieron las puertas de las más afamadas galerías: copió á Tintoretto, á Miguel Ángel y á Rafael; modificó su estilo, y trajo á España, como muestra de su nueva manera de comprender el arte, un retrato de sí mismo, los dos grandes lienzos de *La Fragua de Vulcano* y de *La Túnica de Josef*, y las dos vistas de *La Villa Medici*, palacio de los Duques de Florencia y hoy Academia de Francia, donde estuvo algun tiempo alojado. — Restituido á Madrid á principios del año 1631, creció su reputacion, si era posible que tomase ya más incremento, con las obras que ejecutó en los 18 años trascurridos hasta el de 1649, época de su segundo viaje á Italia. En ese período de su vida artística, marcado por un estilo sólido al par que brillante y franco, que ningun inteligente puede confundir ni con el primero ni con el último que usó, llevó á cabo infinitas obras, desempeñó infinitas comisiones, confidenciales unas y oficiales otras, acompañó al Rey en diversas jornadas, sobrellevó enojosos cargos, muy fecundos en embarazos, estorbos y sinsabores de todo género. Cede su plaza de ugier de cámara á Juan Bautista del Mazo en 1634, que se casa con su hija Francisca, ya *única*, segun se desprende de documentos hasta hoy ignorados (Véase la noticia biográfica de Mazo), y es nombrado en el mismo año ayuda de la guardaropa, sin ejercicio; entra de ayuda de cámara, sin ejercicio tambien, en 1643, año en que pierde su privanza el Conde-Duque, á quien él sin embargo conserva noblemente una adhesion y un agradecimiento que sus mismos émulos se ven forzados á respetar; y año en que se le confia, bajo la superintendencia del Marqués de Malpica, la inspeccion de las grandiosas obras que habian de trasformar el vetusto Alcázar de Madrid en mansion de delicias artísticas. En 1643 empieza á desempeñar las funciones de su cargo en la guardaropa; en 1646 entra en el ejercicio de la plaza de ayuda de cámara... Sus principales obras, como artista, en este período, son el famoso cuadro de *la Rendicion de Breda*, el *Cristo difunto* de las monjas de San Plácido, los *retratos ecuestres* de Felipe III y Felipe IV y sus respectivas esposas; el del

Conde-Duque, el del príncipe D. Baltasar; los retratos del Rey y de los Infantes en traje de cazadores; los de los *enanos* y *bufones*, el Primo, Morra, el Niño de Vallecas, el Bobo de Coria, Cárdenas, Calabacillas, D. Juan de Austria, Ochoa, Pablillos de Valladolid, Pernia, etc.—Como artista tambien, aunque más como arquitecto que como pintor, le nombró el Rey en 22 de Febrero y 2 de Marzo de 1647 (Casa Real. Leg. 138, núm. 75) veedor y contador de las obras de la *pieza ochavada* que él mismo trazó sobre la escalera de la torre vieja del Alcázar.—Para el mayor ornato y embellecimiento de éste, y para surtir de buenos modelos una Academia que hubo intencion de fundar en Madrid, hizo su segundo viaje á Italia á fines del año 1648, despues de celebrar una transaccion, harto perjudicial á sus intereses, en virtud de la cual se le habian de satisfacer por mensualidades 700 ducados al año, á cuenta de sus créditos y de todo cuanto pudiera devengar en lo sucesivo por las pinturas que para el Rey ejecutase, y que no fueran retratos (Cédula del Rey al Bureo, de 18 de Mayo de 1648.—Cámara, Leg. 3, carpeta 19).—Desempeñó en Roma su comision con la inteligencia y actividad que le distinguian: allí ejecutó el admirable retrato del papa Inocencio X, que conserva Roma en el palacio Doria: allí trató á los más aventajados artistas de la época, que, prendados de su talento, le hicieron *académico romano;* y de allí trajo á España, en moldes, las más bellas estatuas de la antigüedad clásica, juntamente con algunos hermosos cuadros de sus maestros favoritos, los venecianos, adquiridos en sus nuevas excursiones por aquel país, patria del buen colorido. Vaciadas á su vuelta las esculturas, unas en bronce y otras en estuco, empleáronse, abandonada la idea de la Academia, en adornar las estancias, bóvedas y jardines del restaurado Alcázar, que él personalmente embellecia tambien hasta con pinturas de bufones y enanos, y otras de mera decoracion. El regreso de Velazquez á España se verificó en Junio de 1651, desembarcando en Barcelona.—Al año siguiente, habiendo vacado en Palacio la plaza de Aposentador del Rey, la pretendió, alegando sus méritos, contraidos en el *adorno y compostura del aposento de S. M.*, y como oficio *ajustado á su genio y ocupacion:* los señores del Bureo se dignaron incluirle en las propuestas, unos en tercero y otros en cuarto lugar; sólo el Conde de Montalvan le puso en el lugar segundo; y el Rey (ésta fué la única gracia que en dicha ocasion le hizo) le prefirió á todos los demas candidatos (Casa Real. Leg. 79, núm. 282). Admira el considerar cómo en los ocho años que desempeñó aquel cargo encontró la manera de hurtarse á las minuciosas atenciones á él anejas, y olvidar el prosaico dejo de la abnegacion y de la servidumbre para realizar creaciones tan maravillosas como los cuadros de *La Familia*, *Las Hilanderas* y *San Antonio y San Pablo*, y revestir el más brillante personalismo que haya sido dado jamas alcanzar á artista alguno! Causa verdaderamente sorpresa que haya podido Velazquez en los últimos ocho años de su vida, ademas de desempeñar el oficio de Aposentador, que segun dice Palomino *habia menester un hombre entero*, atender á la colocacion de los cuadros de los palacios de Madrid, del Escorial y demas Sitios Reales, disponer las pinturas de los techos y bóvedas del R. Alcázar, trazar la decoracion de la bóveda del *salon de los Espejos*, acompañar al Embajador de Francia en sus excursiones artísticas en 1659, dirigir é inspeccionar las obras de la ermita de San Pablo

del Buen Retiro y de la quinta del Marqués de Heliche, y crear toda una nueva escuela de pintura con las mágicas obras de su tercer estilo! — Condensar en pocas palabras los caractéres de este tercer estilo sería vana empresa: basta que digamos que por efecto de esta nueva manera, de que él exclusivamente fué el inventor, sus retratos no son cuadros, sino verdaderas personas que existen y respiran; las escenas que representa no son pinturas, sino vivas evocaciones de los sucesos, ya públicos, ya familiares, que pasaron ante los ojos y en que intervino la fastuosa, elegante y corrompida córte de Felipe IV. Amante idólatra de la verdad, la buscó Velazquez con una ingenuidad heroica, sacrificando los medios convencionales con que producian *efecto* los napolitanos y flamencos, y sacando del aire interpuesto un partido que nadie hasta entónces habia sacado, que consistia en hacer intervenir el ambiente natural como última mano que terminase sus abreviados pero siempre exactos bosquejos.— Cuéntase que al concluir su sorprendente cuadro de *La Familia*, vulgarmente llamado de *Las Meninas*, le hizo el Rey la honorífica sorpresa de agraciarle con el hábito de la órden de Santiago; lo cual no es exacto. Dos años trascurrieron desde la terminacion del cuadro hasta la concesion de aquella merced. Otros dos años después, en 1660, ocurrió la jornada de Irun para la entrega de la infanta doña María Teresa al Rey Cristianísimo Luis XIV, y Velazquez, que habia ido haciendo el aposento á S. M. desde Madrid hasta Fuenterrabía, y que con gran magnificencia dispuso el ornato de aquel castillo y la traza y decoracion de la *Casa de la Conferencia* en la *Isla de los Faisanes*, lució mucho en aquellas ceremoniosas fiestas por la riqueza y exquisito gusto de su traje y por el garbo natural de su varonil persona. De resultas de la agitacion en que vivió aquellos dias, le sobrevino, al llegar á Madrid de regreso, una especie de fiebre perniciosa, que le llevó al sepulcro á pesar de los cuidados que le prodigaron los médicos del Rey, el dia 6 de Agosto de dicho año de 1660, á los 61 de su edad. Fué sepultado, con la pompa debida á su clase de caballero santiaguista y Aposentador mayor de Palacio, en la bóveda de su amigo don Gaspar de Fuensalida, grefier de S. M., en la iglesia parroquial de San Juan, que ya no existe. Sus restos mortales, con los de su mujer que sólo tardó ocho dias en seguirle al sepulcro, andan lastimosamente perdidos, quizá vilipendiados en algun ignorado sumidero de la coronada villa! — Por efecto de la desconcertada administracion de aquella época, se le habian quedado á deber á D. Diego Velazquez considerables cantidades de sus *gajes*, *recompensas* y *situaciones*, y él por su parte murió siendo tambien deudor de sumas nada insignificantes. Al presentar su testamentario y yerno Juan Bautista del Mazo las cuentas de los fondos que habia administrado, resultó alcanzado en *un millon y doscientos veinte mil setecientos setenta maravedís*. A consulta del Bureo, de 3 de Marzo de 1665, se dividió este alcance en dos mitades, la una se consideró compensada con lo que á Velazquez se le habia quedado á deber, y la otra se mandó fuese satisfecha por su testamentaría. Pagó Mazo religiosamente hasta el último maravedí aquel débito; y en 11 de Abril de 1666 el secretario del Rey, Juan Lorenzo de Cuéllar, su contralor y teniente de mayordomo mayor, le expidió certificado en forma de finiquito, devolviéndole el uso de los bienes embargados para el pago del referido alcance (Casa Real. Leg. 124 núm. 785). Ésta es, en re-

súmen, la verídica historia de un incidente del cual nada resulta contra la limpia honra de Velazquez, y del que sin embargo quisieron sus envidiosos émulos sacar partido para denigrarle.—No debemos terminar esta ligera noticia biográfica sin hacer mencion especial de las obras del gran pintor, que habiendo exornado los palacios de nuestros Reyes, segun los antiguos inventarios de la Casa Real, se han perdido ó figuran en extranjeras colecciones. Algunos de estos cuadros ofrecerian hoy el capital interes de poder estudiar por ellos cómo trató nuestro inmortal naturalista los asuntos eróticos, que, vista la *Vénus del espejo* que posee Mr. Morrit en su casa de Rokeby, en el Yorkshire, bien puede suponerse eran en cierto modo contrarios á su índole varonil y seriamente cristiana. CUADROS DE HISTORIA Y DE ESCENAS DE LA CÓRTE: *La Expulsion de los moriscos* (R. Alc. de Madrid; *salon de los Espejos*, en 1637 y 1700); — *Cacería de Felipe IV, en que estaba la Reina ocupando con sus damas un tabladillo:* cuadro de que despojó al Alcázar de nuestros Reyes el intruso José Bonaparte, el cual lo vendió á lord Ashburton, su actual poseedor (Torre de la Parada hasta el año 1714; *pieza primera.*— Pal. nuevo; *antecámara de la Princesa*, en 1772); —otra *Cacería de jabalíes en el Pardo*, de distinta dimension que la famosa del *Hoyo* que hoy existe en la *National Gallery* de Lóndres (R. Alc. de Madrid; *cuarto bajo del Príncipe*, en 1637; *pieza de la Torre, mirando al parque*, en 1686.— Buen Retiro; *pieza antelibrería*, en 1772). CUADROS MITOLÓGICOS: *Apolo y Mársias* que hacia juego de entreventanas con el de *Mercurio y Argos* de este Museo; *Vénus y Adónis; Psíquis y Cupido* (R. Alc. de Madrid; *salon de los Espejos*, en 1637, 1686 y 1700). RETRATOS: *La infanta doña María Teresa, reina de Francia*, diverso del que existe en este Museo (R. Alc. de Madrid, 1686. Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier*, en 1772); —*D. Felipe IV, mozo, á caballo:* probablemente el que ejecutó Velazquez en 1623 y tan celebrado fué de toda la córte en la exposicion pública frente á San Felipe el Real (Casa del Tesoro; *cuarto del Aposentador de S. M.*, en 1686); —*El príncipe D. Baltasar Cárlos:* cuadro de sobreventana, distinto de los otros retratos que hay en este Museo del mismo príncipe (Pal. del Buen Retiro, en 1700, á la muerte de Cárlos II); — *Dos retratos pequeños de Felipe IV y su segunda mujer doña Mariana de Austria, orando*, bocetos quizá de los que se conservan en este Museo (*Catálogo de los cuadros del Escorial* de D. Vicente Poleró: *Relacion de los cuadros que en otro tiempo existieron, etc.*, pág. 189); —*Retrato de un bufon llamado Cárdenas el Toreador*, con el sombrero en la mano; inventariado como de la primera manera del autor; —*Retrato de otro bufon llamado Calabacillas, con un retrato en una mano y un billete en la otra;* —*Retrato de Ochoa, portero de córte, con unos memoriales* (Pal. del Buen Retiro, en 1700, á la muerte de Cárlos II). CUADROS DE GÉNERO, CABALLOS Y ESTUDIOS: dos cuadros con *dos caballos, uno bayo y otro castaño, compañeros de otros dos de Jusepe Ribera;* — y dos lienzos con *dos caballos y dos caballeros dibujados, por acabar, compañeros de otro de Ribera* (Real Alcázar de Madrid, 1700, á la muerte de Cárlos II; *tránsitos frente al Consejo de Hacienda*); — *Una cuerna del venado que mató el rey N. S. Felipe IV el año* 1626, *con un rótulo que lo expresa;* — *otra cabeza y asta de venado, maltratada* (R. Alc. de Madrid, 1637; *pasadizo sobre el Consejo de las Órdenes*); —*catorce cabezas en ocho cuadros pequeños* (R. Alc. de Madrid, en

1700; *pasillo de la Madona*); — *El Corzo, aguador de Sevilla* (Pal. del Buen Retiro, Colec. de Cárlos II, en 1700); — *Un muchacho comiendo sopas*, cuadro regalado á Goya por la reina doña María Luisa, que luego pasó á poder de D. V. Peleguer, y que en 1867 se vendió en París, en el *Hôtel Drouot*; — *Un país con un pelícano y una criada y unos livianos* (sic) (Palacio del Retiro, en 1700, á la muerte de Cárlos II); — y *un bodegon* en que habia *una mesa con vajilla y un cántaro y dos medias figuras sentadas á ella*, ó, como lo describe Cean, que lo alcanzó á ver en Palacio, *un bodegon con dos muchachos comiendo* (Pal. nuevo, en 1772: procedente de la coleccion de Ensenada; *retrete del Rey*). — Hay que añadir á esta lista algunos otros cuadros mencionados por Cean Bermudez como existentes en su tiempo en el Palacio nuevo y en el Buen Retiro: tales son el retrato llamado del *Alcalde Ronquillo*, que grabó Goya; el retrato de *un papa*, de medio cuerpo; y *un perro sobre un almohadon*. Y hay que suprimir, por el contrario, de la lista de obras de Velazquez que dió el referido Cean, el cuadro de *La Verónica* del Pal. de S. Ildef., que, como habrá visto el lector en la seccion de ESCUELAS ITALIANAS, es obra de Bernardo Strozzi.— Por último, el escritor inglés Buchanan, en sus *Memoirs of painting*, tomo II, pág. 244, habla de 6 pequeños cuadros de Velazquez que representaban diversas *danzas españolas*, y que adornaban el Pal. de Madrid (en 1628); pero no hallamos en los documentos oficiales vestigio de semejantes obras.

1054.—*La Adoracion de los Reyes.*

Alto 2,03. Ancho 1,25.—Lienzo.

La Vírgen, con túnica rosada, manto azul oscuro y toca blanca, sentada al pié de una construccion antigua, presenta el niño Dios, enteramente fajado, á la adoracion de los Santos Reyes, dos de los cuales, de rodillas, le ofrecen presentes en sendas copas de oro, y el tercero, que es el negro, tambien con su dádiva en las manos, aguarda en pié, seguido de un paje que lleno de curiosidad observa la piadosa escena. Á la izquierda de la Vírgen, y algo retirado hácia el fondo, está San José, apoyado en una especie de zócalo ó subasamento. Nuestra Señora asienta el pié en un dintel de piedra partido por el medio, en el cual se lee esta fecha: 1619. Visten los Reyes, el del primer término túnica verdosa y manto amarillo oscuro, el que le sigue un traje oscuro de color indeterminado, y el negro, que está detras, manto de carmin y ropa negra con valona á la flamenca. Por el

arco que sirve de entrada se descubre una dilatada campiña con árboles, y montañas en lontananza.— Figuras de tamaño natural reducido. Del primer estilo del autor.

De todos los cuadros de Velazquez que conserva nuestro Museo, éste es el primero en órden por la fecha de su ejecucion. De la consignada en él (1619) resulta que fué pintado en la edad juvenil del autor, cuando éste no habia aún salido de Sevilla, y próximamente en la época en que hizo la *Adoracion de los pastores* que hoy figura en la *National Gallery* de Lóndres, núm. 232. El estilo y manera que en la obra dominan, claramente la denuncian como producto de aquella escuela sólida y vigorosa, de colorido caliente y dibujo un tanto duro, que, sin haberse aún comunicado entre sí, practicaban simultáneamente el *Spagnoletto*, Zurbaran y Velazquez, en la primera veintena del siglo XVII. ¿Cómo vino este cuadro á la Casa Real? Lo ignoramos; pero podemos asegurar que no existe catalogado en ninguno de los inventarios del Archivo de Palacio que hemos tenido á la vista para nuestro trabajo.

C. L.—F. L.

1055.—*Nuestro Señor crucificado.*

Alto 2,48. Ancho 1,69.—Lienzo.

«Nunca fué *aquella grande agonía* más poderosamente representada», dice con razon Mr. W. Stirling. —Adosado al santo madero, más que pendiente de él, está el sagrado y lívido cuerpo del Redentor sujeto á la cruz con cuatro clavos, teniendo cada pié el suyo, como escribió San Ireneo y como requeria para la pintura de este tremendo drama el erudito Pacheco, suegro del autor; y apoyando los piés en una repisa de la misma cruz. Inclina Cristo la hermosa y varonil cabeza sobre su pecho y hombro derecho, que cubre en parte la oscura cabellera, y de sus divinas sienes y de sus piés, manos y costado, taladrados por la corona de espinas, los clavos y la lanza, cae la sangre á anchas gotas.—Un fino lienzo ciñe sus caderas. La cruz no se destaca del tenebroso fondo sino por el color amarillento de la madera, en que con flamenca prolijidad se acusan hasta las vetas y nudos. En su extremo superior está representado con gran detenimiento el cartel con la inscripcion tri-

lingüe, hebrea, griega y latina, que señala á Jesus Nazareno como rey de los judíos.—Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Pintó Velazquez este bellísimo cuadro en 1638 para el convento de monjas de San Plácido de esta córte, acaso por inspiracion de un precioso crucifijo de Tristan de que hemos hablado en la nota biográfica de este artista. Quizás fué regalo hecho á las religiosas por el célebre D. Jerónimo de Villanueva, marqués de Villalba y Protonotario de Aragon, cuya proteccion á aquella santa casa tan ruidosos procesos originó en el reinado de Felipe IV. Tuviéronlo dichas monjas en su sacristía, pobre y lóbrega pieza, donde lo vieron Cumberland y Ponz, censores del descuido con que se trataba tan preciosa joya, hasta que de allí lo sacaron los franceses en la invasion de 1808 para llevárselo á París, donde, vendido en subasta pública, lo rescataron á alto precio los Duques de San Fernando para regalárselo al rey Fernando VII. Este monarca lo destinó al Museo. Dice Palomino que habia una *copia muy puntual* de este cuadro en la iglesia de la Buena-Dicha de esta córte.—Grabado á buril, primero por Carmona y luégo por Ballester; y recientemente á la *manière-noire* por D. Pascual Alegre.

C. N.—C. L.—F. L.

1056.—*La Coronacion de la Vírgen.*

Alto 1,76. Ancho 1,34.—Lienzo.

Es el pasaje postrero de la historia de Nuestra Señora. La Vírgen María, consumados los fines de su mansion en el mundo, apénas exhala su último suspiro es arrancada de los brazos de la muerte, y revestida de inmortalidad es sublimada en cuerpo y alma hasta el trono del Altísimo. Es María declarada Reina del cielo, y Dios la corona.—Asciende la Vírgen en trono de nubes hasta el asiento inmortal de la Trinidad. El Padre y el Hijo la esperan, teniendo entre ambos la corona que va á ceñir la Inmaculada; el Espíritu Santo en forma de paloma despide rayos de luz, que inundan de divino fulgor el cielo. Dos ángeles niños sostienen el manto azul de María, y dos parejas de hermosos serafines se anegan á sus piés en las arreboladas nubes. El Padre y el Hijo tienen túnicas moradas y mantos acarminados, y acarminada tambien es la túnica de la Vír-

gen, que en actitud humilde y pudorosa pone la mano derecha al pecho, y extiende la otra hácia la tierra. El Padre Eterno tiene en la izquierda el globo, y el Hijo el cetro en la misma mano.—Figuras de tamaño natural. De la última época del autor.

Ejecutó Velazquez este cuadro para el *Oratorio del cuarto de la Reina* en el R. Alc. y Pal. de Madrid; pero no se sabe si fué para la primera ó para la segunda mujer de Felipe IV. Palomino y Cean le suponen pintado en la misma época que *las Lanzas*, esto es, entre los años 1645 y 1648; ántes, por consiguiente, del segundo viaje del autor á Italia. Nosotros lo juzgamos posterior á dicho segundo viaje, en cuyo caso habria sido ejecutado para la reina doña Mariana.—Figuró en la Colec. de Cárlos III, Palacio nuevo, *Oratorio del Príncipe*. En el mismo Palacio continuó hasta venir á este Museo. Grabado muchas veces, pero con acierto sólo por Massard, en París, para la Calcografía Real, y por D. José Vallejo, al agua fuerte, para EL ARTE EN ESPAÑA.

C. N.—C. L.—F. L.

1057.—*San Antonio Abad visitando á San Pablo primer ermitaño.*

Alto 2,57. Ancho 1,88.—Lienzo.

Pasa la escena en el desierto de Egipto, á campo abierto, al pié de una alta y escarpada roca, y cerca de la cueva que hay en ella, donde habitaba San Pablo. El extenuado ermitaño, que contaba 113 años de edad, aparece vestido con una pobre túnica blanquecina, aunque no precisamente con la que suponen los agiólogos que él mismo se habia tejido de hojas de palma; y el cenobita, que tenía 90 años, con su cogulla negra sobre túnica parda, contraviniendo á la regla de la propiedad, segun observa Interian de Ayala. Ambos están sentados en sendas piedras; San Pablo con las manos altas y juntas, y los ojos levantados al cielo, como dando gracias á Dios por el pan entero que le trae el cuervo, duplicándole aquel dia la racion que hacia sesenta años le suministraba, para que pudiese dar de comer á su huésped; y San Antonio como suspenso á la vista de

aquel prodigio. Á la figura del primero sirve de fondo un gran peñasco, cuya vista intercepta en parte el gallardo ramaje de un enhiesto chopo con el tronco revestido de hiedra, que arranca del suelo entre espinos y maleza á la izquierda del santo anacoreta; y la del segundo campea sobre la amena perspectiva de un variado paisaje con rio y ribera de arboladas colinas, donde se representan en bien caracterizados episodios, al uso antiguo, otros pasajes de la vida de estos dos grandes Santos.—Es este cuadro una de las últimas obras de Velazquez.

Fué pintado hácia fines del año 1659 para la *Ermita de San Antonio* del Buen Retiro, que empezaron á decorar por disposicion del Marqués de Heliche aquel mismo año los artistas italianos Mitelli y Colonna. Encerrado en un hermoso marco tallado y dorado, que por la parte superior terminaba en arco escarzano, estuvo allí colocado sobre la mesa de altar del *Oratorio* hasta despues de la muerte de Cárlos II, por cuya testamentaría fué tasado en la cantidad de 300 doblones.—Pasó luégo al Pal. del mismo R. Sitio, en tiempo de Cárlos III: y de allí al Pal. nuevo, *cuarto del infante D. Javier*, donde lo vió Cean Bermudez; y de Palacio vino probablemente á este Museo.—Era una de las obras de Velazquez que más admiraba el célebre pintor inglés David Wilkie.—En la galería española del Louvre, propiedad del rey Luis Felipe, habia un boceto de este cuadro.—Grabado á contorno para el *Recueil*, etc., de M. Le Brun.

C. L.—F. L.

1058.—*Reunion de bebedores: cuadro vulgarmente llamado de* Los Borrachos, *y antiguamente de* Baco.

Alto 1,65. Ancho 2,25.—Lienzo.

Un desvergonzado truhan, con cara más de ministro de Caco que de númen benéfico civilizador de la India, sentado en cueros sobre un barril y coronado de hojas de parra, está confiriendo la dignidad de borracho laureado á un soldado barbudo, verdadero soldado Píndaro, tercer agraciado con la fresca corona en el grupo de veteranos y rufianes que le rodea. Los dos que la ciñeron primero descansan á un lado como en ex-

tática contemplacion, y cinco aspirantes de cabeza áun mocha, uno de los cuales entra embozado saludando á la compañía, se disponen en el otro á recibir el codiciado adorno. Quien de ellos tiene en la mano un vaso de moscatel; quien un tazon lleno de tinto manchego; píntase en sus fisonomías, ya la gravedad estúpida, ya la necia jovialidad del beodo. El tuno que hace de Baco muestra en sus innobles facciones la palidez del bebedor bilioso; en los otros hay vida, calor, traspiracion; y como los personajes de esta mojiganga son vagos de Triana, ó jiferos, ó piqueros inválidos de algun tercio de Flándes, la imaginacion de ménos alcance adivina en ellos dotes y circunstancias nada seductoras. Pasa la escena en campo raso, al pié de una vid trepadora, que rica de hojas y pámpanos se encarama á lo alto, proyectando su sombra sobre uno de los coronados bebedores y sirviendo de marco á la figura de otro, que, desnudo como su maestro, hace de Sileno, indolentemente recostado sobre el codo derecho y teniendo con la mano izquierda elegantemente asida por el pié una copa de clásica forma. No ofrece este cuadro el movimiento y bulla de la terrible iniciacion en el culto del *dios Libre*, segun lo practicó la antigüedad pagana; nos brinda sólo en reposado corro el quietismo de la embriaguez moderna. Este lienzo es un genuino cuadro de costumbres de la escuela española del siglo XVII, y está en perfecta consonancia con el rumbo que en las artes de imaginacion tomó el genio castellano desde que sacudió el yugo de la moda italiana. La acogida dispensada por todas las clases de la sociedad en dicho siglo á la novela *picaresca*, hace sospechar que no fueron extraños á la concepcion del cuadro de *Baco*, como se le denominaba en los dias del autor, el *Español Gerardo*, el *Donado hablador*, el *Escudero Márcos de Obregon* y tantos otros desenfa-

dos de los fecundos novelistas posteriores á Cervántes. —Figuras de tamaño natural reducido.—Cuadro del primer estilo del autor.

El escritor W. Stirling asegura que Velazquez pintó este lienzo en el año 1624. Fúndase en que en la coleccion de lord Heytesbury se encuentra un boceto del mismo, firmado en dicho año 1624. Sin pretender nosotros negar la autenticidad de ese boceto, ni la *posibilidad* de que Velazquez ejecutase su obra en la época referida, nos atreverémos á dudar de la autenticidad de la mencionada firma. No sólo no ha sido nunca costumbre entre los pintores firmar los bocetos de sus cuadros, síno que Velazquez ni áun solia firmar los cuadros mismos. Es indudable que este lienzo pertenece al primer tiempo de Velazquez, es decir, á la época anterior á su primer viaje á Italia; y consta de un documento que se conserva en el Archivo de Palacio (Felipe IV, Casa Real, leg. 129) que, adquirido para el Rey en dicha época, le fué pagado en Julio de 1629, abonando al autor, ya próximo á partir para Italia, 300 ducados á cuenta de las obras que estaba ejecutando, y 100 por el cuadro de *Baco*.— M. Ch. Blanc asegura equivocadamente que este lienzo lleva la fecha de 1624.— El Sr. Cruzada Villaamil cita en su periódico El Arte en España, t. VIII, núm. 109, una buena copia antigua de *los Borrachos* existente en el Museo de Nápoles.—Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal. de Madrid (en 1637); *cuarto bajo de Verano, pieza en que duerme S. M.*—Coleccion de Cárlos II, en el mismo R. Alc. y Pal.; *galería del Cierzo*.—Con motivo del incendio del Alc. fué llevado á la Armería, de donde pasó á decorar el Pal. del Buen Retiro en tiempo de Felipe V.— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos*. En el mismo Palacio permanecia cuando se fundó este Museo.—Grabado á buril por Carmona, y al agua fuerte, sin carácter, por Goya; perfectamente litografiado por D. A. Blanco para la *Coleccion de cuadros del Real Museo* de D. J. de Madrazo; y grabado tambien en madera para los *Annals of the artists of Spain*, el *Art Journal* y la *Histoire des peintres de toutes les écoles*.

C. N.—C. L.—J. DE LA PINT.—F. L.

1059.—*La fragua de Vulcano.*

Alto 2,23. Ancho 2,90.—Lienzo.

El dios Apolo, en figura de un mancebo gallardo, aunque no hermoso, con una aureola de refulgentes rayos y coronado de laurel, se aparece en la fragua ó taller de Vulcano, desnudo de medio cuerpo arriba y cubierto lo restante con un manto amarillo terciado sobre el hombro izquierdo. Dirígese al dios herrero, que acompañado de cuatro cíclopes trabaja en batir una cha-

pa de hierro para un arnés, y le cuenta el adulterio que acaba de cometer su esposa Vénus con Marte, dios de la guerra. Sorprendido Vulcano, fija en él sus ojos y no acierta á proseguir su tarea. Tiene atado á la cabeza un pañizuelo blanco y sucio, en la mano derecha el martillo y en la izquierda la pieza que estaba ejecutando, sujeta con una tenaza. Desnudo hasta la cintura, cubre sus muslos un paño de media tinta rebajada, á modo de mandil. Desnudos, sin más ropa que un paño de tinta, ya parda, ya cenicienta, sujeto á las caderas, y en suspenso tambien, los cuatro oficiales de Vulcano escuchan en diversas actitudes lo que refiere el dios delator. La escena está adornada con los utensilios del oficio y con arneses, unos concluidos y colgados en las paredes, otros por acabar, en el suelo. Ilumínanla con efectos combinados la luz del dia, que entra por una espaciosa ventana abierta al fondo, la que emana del dios Apolo, y la viva llama de la fragua.— Figuras de tamaño natural. Cuadro del segundo estilo del autor.

Este lienzo y el de *la Túnica de Josef*, que existe en el monasterio del Escorial (Sala Vicarial, núm. 341), son las dos únicas obras de importancia que ejecutó Velazquez durante su primer viaje á Roma, en 1630. En una y otra empleó los mismos modelos.—No sabemos dónde estuvo la *Fragua de Vulcano* en tiempo de Felipe IV.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *salon de los Espejos:* tasada en el inventario formado á la muerte del Rey, en el año 1700, en 2.000 doblones.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos.*—Grabado á buril por Glairon Mondet; y á contorno para el *Musée de peinture* de Réveil.

C. N.—C. L.—F. L.

1060.—*La rendicion de Breda, cuadro vulgarmente conocido con el nombre de* Las lanzas.

Alto 3,07. Ancho 3,67.—Lienzo.

(Véase el asunto bajo el número 767: cuadro de José Leonardo.)

Enflaquecieron los de Breda, acosados ya habia dias por el hambre y la peste; y Enrique de Nassau, perdidas todas las esperanzas, avisó al Gobernador, su hermano, el estado de las cosas para que capitulase..... Rindióse por último Breda con condiciones tan honoríficas cuanto debidas á su esfuerzo y valor. En 2 de Junio de 1626 se firmó la capitulacion, y en 5 salió de ella la guarnicion con todos los honores de la guerra; y el Marqués, acompañado de otros insignes generales, recibió á Justino y á su comitiva con agasajo, alabando su denuedo y constancia. Duraba el sitio desde el mes de Agosto del año anterior.

Para pintar su cuadro escogió Velazquez, como José Leonardo, el momento en que el Gobernador entrega la plaza al Marqués de Spínola. El general Justino de Nassau, en postura reverente y como si fuera á doblar la rodilla, presenta la llave con la mano derecha al general vencedor, miéntras éste con ademan de noble franqueza le pone la diestra en el hombro y le dirige palabras lisonjeras por su heroico esfuerzo. Ambos caudillos están descubiertos teniendo el sombrero en la mano izquierda.—Algun tanto hácia la espalda de Spínola se ven los demas generales y oficiales superiores del ejército español, entre los cuales están quizá retratados el Marqués de Leganés, D. Francisco de Medina y Paulo Ballon, Anhalt, Coloma y Cárlos Romá, con rostros que demuestran unido al júbilo por el gran suceso, el aprecio debido al patriotismo del enemigo. Tambien á la espalda de Spínola está su caballo, volviendo al espectador el anca, y junto á su cuello un soldado vestido de gris con ancha valona, chambergo de pluma blanca y bota atezada, que pasa por retrato de Velazquez; y al fondo un peloton de soldados con mosquetes, lanzas y banderas. Al lado opuesto está la escolta de Justino

de Nassau, compuesta de flamencos, que tambien se conoce fueron pintados á vista de naturales de aquel país, y el caballo del mismo Gobernador, puesto de frente, y que un paje tiene del diestro. En medio, á corta distancia, se ve el campamento y el ejército; más léjos la plaza, las líneas de ataque y el campo con bosque, fuegos, pantanos, veredas y pintorescas nubes. Lleva Spínola armadura negra claveteada de oro, valona de encaje, banda rosada, manoplas, botas del color natural de la piel, chambergo negro con pluma blanca: el Gobernador, coleto y calzon ancho noguerados, con adornos de oro y negro, voluminosa valona de encaje, banda anaranjada, botas atezadas, y chambergo negro con pluma del color de la banda.—Figuras de tamaño natural. Segundo estilo del autor.

Créese que ejecutó Velazquez esta admirable obra hácia el año 1647. La pintó para el Salon de Comedias del Pal. del Buen Retiro, donde estaba tambien colocada la que hizo José Leonardo sobre el mismo asunto por encargo de Felipe IV, que para celebrar el ruidoso acontecimiento no omitió medio alguno ni manifestacion de ningun género, ya literaria, ya artística, ya religiosa. Cuadros, dramas, funciones de iglesia, solemnizaron el fausto suceso. Habia ya muerto el Marqués de Spínola, víctima de la ingratitud cortesana, cuando el artista inmortalizaba su noble figura en este lienzo; pero quizás para pintarle le sirvieron más que los retratos ejecutados por extraños pinceles, los recuerdos que debió dejarle el personaje desde que en 1629 se hizo con él á la vela en Barcelona para Italia, adonde el famoso general se dirigia para tomar el gobierno de Milan y el mando de las tropas españolas é imperiales sobre el Casal de Lombardía. ¡Cuántos pormenores no contaria al inteligente pintor de Felipe IV el gran vencedor de Breda en aquella travesía!—Permaneció este lienzo en el Pal. del Buen Retiro hasta despues de la muerte de Cárlos II en 1700. Reinando la casa de Borbon, fué trasladado al Pal. nuevo, donde figura en tiempo de Cárlos III, inventariado en 1772 en la *antecámara de la Infanta*.—Mr. Ch. Blanc, HIST. DES PEINTRES, etc., cita un bello boceto de este cuadro existente en París, en casa de M. Haro.—Fué perfectamente dibujado para la *Coleccion litográfica* de Madrazo por F. De Craene, y grabado á contorno para el *Musée de peinture* de Réveil.

C. L.—F. L.

1061.—*La fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid: cuadro llamado de* Las Hilanderas.

Alto 2,20. Ancho 2,89.—Lienzo.

En un taller, cuyo local presenta la forma de una capilla con su ábside al fondo, iluminado por la luz de dos ventanas colocadas á la izquierda del espectador, una mujer ya anciana está hilando al torno, cubierta la cabeza con una toca blanca y descubierta la pierna izquierda. Esta hilandera vuelve el rostro para hablar con otra mujer que está en pié á su lado sujetando una cortina roja. Otra, al lado opuesto, sentada de espaldas al que mira, moza de blanca tez y cuerpo airoso, sin más ropa que un refajo verde y arrebujadas las mangas de la camisa, extiende el hermoso brazo desnudo devanando lo que la primera ha hilado, y entrega los ovillos á una muchacha que asoma por su derecha poniendo en el suelo un canasto. Otra tercer obrera, èn segundo término, carda la lana en copo: tiene un refajo encarnado y está en la penumbra de la sala, tapándole la luz de la ventana un monton de ropa. En la escena del fondo, iluminada por el rayo de luz que penetra por una ventana lateral que no se ve, se representa á tres señoras que están viendo tapices y contemplan uno extendido en la pared, en el cual se figura un asunto mitológico.—Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del último tiempo del autor.

Como acaba de demostrar el Sr. Cruzada Villaamil (en su reciente opúsculo sobre los tapices de Goya, publicado con *El Arte en España*), la fábrica de tapices de Santa Isabel estaba hacia ya muchos años instalada en Madrid cuando Velazquez pintó el presente cuadro. No dirémos que hubiese telares en Santa Isabel desde el tiempo de Felipe II, aunque sí consta que en aquel reinado se hacian tapices en Madrid; pero es indudable que dicha fábrica existia cuando Antonio Ceron obtuvo de Felipe IV un auxilio en 1625 para aumentar telares en ella y darle nuevo impulso.—No han asignado hasta hoy fecha alguna á este cuadro los que nos han precedido en el estudio de las obras de Velazquez: no tenemos datos que la consignen; pero del estilo en

que está ejecutado parécenos deducirse con toda evidencia que este admirable lienzo, que Mengs decia *pintado con el pensamiento*, es obra coetánea del cuadro de *la Familia* ó de *las Meninas*.—Decoró el Pal. del Buen Retiro, y como procedente de él fué incluido en el inventario de la coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos.*—Grabado á buril por F. Muntaner, y por Réveil á contorno para el *Musée de peinture:* y recientemente al agua fuerte por D. Bartolomé Maura.

C. N.—F. L.

1062.—*El cuadro de las Meninas, antiguamente llamado de* La Familia.

Alto 3,18. Ancho 2,76.—Lienzo.

El pintor D. Diego Velazquez de Silva está ejecutando en un gran lienzo los dos retratos unidos de Felipe IV y su segunda mujer doña Mariana de Austria, cuyas figuras se suponen situadas fuera del lienzo y reflejadas en un espejo que está colgado en la pared al fondo del cuarto que sirve de estudio al artista. La infanta niña doña Margarita María, de 4 á 5 años de edad, que andaba por allí entretenida con sus meninas, doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, ha venido á colocarse delante de los Reyes: la doña María Agustina, fresca como una rosa, con el desembarazo y la gracia propios de su edad juvenil, se arrodilla para suministrar cómodamente á la infantita un búcaro de agua, que sin duda ha pedido; la doña Isabel, á su izquierda, no ménos graciosa, está en actitud de hacer alguna observacion, revelando en un leve movimiento de toda su persona sus distinguidos modales. Junto á ésta, y sirviéndole de contraste, se pavonea satisfecha, ó al ménos resignada, con su enorme cabeza y su fisonomía indigesta, la enana Mari Bárbola, á quien hace pareja, por su calidad si no por sus proporciones físicas, Nicolasito Pertusato, enano de esbeltas formas, hombrecito de figura infantil, verdadero liliputiense vivaracho y retozon, que pone el pié sobre el lomo á un

perrazo paciente y medio dormido. Á la derecha del grupo que forman la infanta y sus meninas está Velazquez delante de su lienzo, un tanto retirado, con la paleta y el tiento en una mano y el pincel suspenso en la otra, en actitud de estar observando su modelo. Detras de los personajes descritos asoman otros dos, casi perdidos en la penumbra de la espaciosa estancia, que son doña Marcela de Ulloa, dueña de honor, y un guarda-damas de ignorado nombre, conversando entre sí y como en voz baja. Al fondo del estudio, alumbrado en el primer término por una luz alta y tranquila, procedente del postigo superior de una gran ventana rasgada, hay una puerta abierta, por la cual entra de sesgo la deslumbradora claridad de un pasillo vivamente iluminado. Conduce á él un pequeño tramo de escalera, y en ésta aparece, destacándose con su traje negro sobre el blanco de la pared, la figura del aposentador de la Reina, D. José Nieto, en actitud de levantar una cortina. El obrador en que pasa la escena es el que llevaba en el antiguo Alcázar y Palacio de Madrid el nombre de *Obrador de los pintores de cámara.* Vense en él cuatro ventanas y dos puertas en el testero: los cuadros que le decoran son unos 16 ó 18, encerrados en marcos negros segun el severo estilo de la casa de Austria. Entre ellos se distinguen los dos que Palomino nombra como cuadros de Rubens, y que pudieran muy bien ser de las copias de Mazo, que segun el inventario del año 1686 adornaban el *cuarto del Príncipe*, donde estaba dicho obrador. Uno de ellos es la fábula del *Certámen de Apolo y Pan.* — Figuras de tamaño natural. Del último estilo del autor.

Este admirable cuadro, calificado por Giordano como la *teología de la pintura*, y sin duda alguna el primero del mundo como facsímile de la naturaleza, fué pintado en el año 1656. Aunque en aquella época no era aún caballero de Santiago el autor, representado en él con el hábito rojo de dicha ór-

den al pecho, esta circunstancia no debe servir de dato para contradecir la expresada fecha. Suponen algunos que Felipe IV le pintó la cruz por su propia mano despues que vió la maravillosa obra concluida; pero parece más probable que despues de haberse cruzado Velazquez, á fines del año 1659, ó acaso despues de su muerte, en 1660, le hiciese poner el Rey aquel honroso distintivo.—Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal.; *pieza de Apolo: despacho de Verano de S. M.*—Colec. de Cárlos II, en el mismo Palacio, y con la misma colocacion: tasada por su testamentaría en el año 1700 en la cantidad de 10.000 doblones.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos.*—El boceto original del cuadro de *La Familia* estaba á principios de este siglo en poder del célebre Jovellanos: una *repeticion* del cuadro grande, dice Mr. Stirling, existe en la galería de Mr. Banks (Kingston Lacy-Dorset), pero será probablemente una mera *copia*, no una repeticion hecha por el mismo Velazquez.—Grabado en París por Mr. Andouin en 1799, y despues al agua fuerte por Goya; aunque de este último grabado, que inutilizó su mismo autor, existen apénas media docena de ejemplares en toda Europa. Fué tambien grabado á contorno para el *Musée de peinture* de Réveil y Duchesne.

C. N.—JOY. DE LA PINT.—F. L.

1063.—*Mercurio y Argos.*

Alto 1,27. Ancho 2,48.—Lienzo.

Enamorado Júpiter de la hermosa Io y temiendo los celos de su esposa Juno, la trasformó en vaca. La celosa reina del Olimpo, sospechando que aquella vaca, con harta frecuencia visitada por su marido, llevaba en sí algun misterioso fraude, rogó á éste que se la cediese, á lo que no se pudo él negar.—Púsola la diosa bajo la custodia del vigilante Argos; pero Júpiter, valiéndose de Mercurio, que adormeció al guardian con el sonido de su flauta y le cortó la cabeza, la robó, arrostrando la cólera de la diosa.

Está Argos dormido con la cabeza inclinada sobre el pecho, recostado en una piedra de la cueva donde tenía escondida á Io, con las piernas desnudas y denotando el abandono de un profundo sueño. Mercurio, agachado en el suelo, se llega á él cautelosamente con el hierro en la diestra para cortarle la cabeza, y teniendo aún en la mano izquierda la flauta de cañas con que le ha ador-

mecido. La vaca Io asoma detras su cabeza.—Figuras de tamaño natural. Cuadro del último estilo del autor.

La altura primitiva de este lienzo no pasaba de 0,83.—Colec. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *salon de los Espejos*, donde hacia juego de entreventanas con otro cuadro del propio autor y de igual tamaño, que hoy no existe y que representaba á *Apolo desollando á Mársias*.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos:* con nota en el respectivo inventario que advierte haber sido añadido por lo alto.—Grabado al agua fuerte por D. José Vallejo.

F. L.

1064.—*Retrato ecuestre del rey D. Felipe III.*

Alto 3. Ancho 3,14.—Lienzo.

Monta el Rey un arrogante tordo, colocado á la orilla del mar en ademan de hacer una corveta. La persona del jinete (tomada la fisonomía de algun retrato de Pantoja ó de Bartolomé Gonzalez) está noblemente puesta sobre sus arzones, cabalgando á la brida, revestido de armadura de acero, banda encarnada, ancha gorguera, sombrero negro con pluma blanca y una gruesa perla por boton; gregüescos de seda blancos, calzas de punto, botas de valdés, y dorados todos los adornos, bien así como los estribos. Tiene en la diestra el baston de mando, y su banda, anudada al hombro derecho, flota al viento. Tanto el jinete como el caballo, medio velado el tercio delantero por una abundante crin, están vistos de tres cuartos por su derecha. Se advierten algunos arrepentimientos en las piernas del caballo y brazo derecho del jinete.—Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Ejecutó Velazquez este retrato despues de su primer viaje á Italia y ántes del segundo, y probablemente al regresar de la jornada que hizo á Aragon con Felipe IV en el año 1644. Para la fisonomía del augusto jinete pudo valerse de algun retrato de Pantoja ó de Bartolomé Gonzalez.—Colec. de Cárlos II, Buen Retiro.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos*.—Grabado al agua fuerte por Goya.

C. N.—C. L.—F. L.

1065.—*Retrato ecuestre de la reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III.*

Alto 2,97. Ancho 3,09.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Representa unos 25 años de edad. Está montada en una hermosa hacanea castaña y blanca, marchando á paso castellano hácia la izquierda del espectador, con las riendas en ambas manos. Lleva la reina saya negra alta, de mangas partidas, bordada de plata, con herretes de oro y aljófar y lazos blancos: jubon interior blanco, vuelos y gorguera de abanillos de gasa y puntas de Flándes; peinado sencillamente el crespo y rubio cabello, con una gorrita negra en la parte alta, aderezada con perlas y plumas blancas; y en el peto una gruesa cadena, un gran broche de oro y pedrería al pecho y ricas pulseras sobre las mangas del jubon. Tiene el caballo un lazo blanco en la frente, y la crin suelta, colgándole por el lado derecho hasta cerca de la rodilla; freno y pretal con adornos de oro, y gualdrapa ricamente bordada, que le cae hasta cerca de las cuartillas. Fondo, campo quebrado con pintorescos accidentes de mata parda y pequeños arbustos.—Figura de tamaño natural.—De seguro no pintó Velazquez en este retrato más que la cara, las manos y el caballo, y acaso el fondo. Del segundo estilo del autor.

Fué probablemente ejecutado, como su compañero el del rey Felipe III, hácia el año 1644, sirviendo á Velazquez de modelo para el semblante algun otro retrato de Pantoja ó Bartolomé Gonzalez.—Colec. de Cárlos II, Palacio del Buen Retiro.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos:* ya añadido por lo ancho.—Grabado al agua fuerte por Goya.

C. N.—F. L.

1066.—*Retrato ecuestre del rey D. Felipe IV.*

Alto 3,01. Ancho 3,14.—Lienzo.

Está retratado el monarca casi de perfil, visto por el lado derecho, vestido de media armadura de bruñido

acero con adornos de oro, gregüescos noguerados recamados tambien de oro, botas ajustadas de fino ante, guantes de lo mismo, golilla, sombrero con pluma blanca y castaña, banda de color de rosa pendiente del hombro derecho y flotando al viento por detras, cabalgando en un brioso castaño cuatralbo, que está tambien de perfil en postura de chaza ó media corveta. Tiene en la diestra, naturalmente caida, el baston de mando, y en la izquierda la brida, cuajada de fina pedrería como el pretal. Las crines del caballo cuelgan hasta el estribo, y su jaez se reduce á una silla de borrenes, pequeña, revestida de brocado verde y oro, sin gualdrapa ni otros arreos que oculten las bellas formas del generoso bruto, de fina casta andaluza. Fondo, campiña quebrada, con un hermoso árbol á la izquierda, y en los diferentes términos del terreno, barrancos, arbustos y montañas.— Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Se equivocó el erudito Cean Bermudez al suponer que este retrato es el que pintó Velazquez en Agosto del año 1623, recien venido á la córte por llamamiento del Conde-Duque de Olivares. En aquella época no tenía Felipe IV más que 18 años, y bien claramente manifiesta el personaje del presente lienzo que le dobla la edad á aquél. El primer retrato ecuestre que Velazquez pintó de Felipe IV, cuando se estableció en Madrid, no existe ya, ó al ménos se ignora su paradero. Creemos que despues del reinado de Cárlos II (durante el cual le hallamos inventariado entre los cuadros que en 1686 habia en la *casa del Tesoro, cuarto del Aposentador de Palacio,* con esta significativa aunque abreviada descripcion: *Retrato del rey Felipe IV, mozo, á caballo,* y con la dimension equivalente á 4,15 por 2,91) se perdió en la Casa Real la noticia de semejante retrato.—El que ahora ilustramos fué pintado, segun indican su estilo y la edad del rey, hácia el año 1644, y quizá por el que ejecutó el mismo Velazquez en Fraga, en tres sesiones del mes de Junio de aquel año, segun consta de las cuentas de furriera pertenecientes á la jornada de Aragon (Archivo de Palacio. Felipe IV. Casa Real.—Leg. 124), curiosas por más de un concepto. Le representaria de la conformidad que vemos para perpetuar la memoria de su entrada en la ciudad de Lérida, que se verificó en Agosto del mismo año 44; y es seguro que no existiendo en los antiguos inventarios de pinturas de la Casa Real más que los dos retratos ecuestres que hemos mencionado, á este último quiso referirse Palomino cuando escribió que Velazquez habia retratado á Felipe IV con el arreo de gala con que entró en Lérida; aunque se equivocó suponiendo que el

traje era de *felpa carmesí*.— En resúmen, cuatro retratos ecuestres de Felipe IV pintó Velazquez: el primero, de cuyo paradero se pierde la noticia despues del reinado de Cárlos II, el que hizo recien establecido en Madrid, cuando el monarca tenía sólo 18 años de edad; el segundo, uno que pintó para que sirviese de modelo en Florencia al escultor Tacca al hacer la estatua de bronce colocada hoy en la plaza de Oriente: modelo que se conserva en el Museo de Florencia y que grabó á buril Cosme Mogalli; el tercero, el que tenemos á la vista, en que se representa á Felipe entrando triunfante en Lérida; y el cuarto, otro que pintó hácia el 1647 ó 48 y que borró por haber sido censurado el caballo cuando lo expuso al público.—Fué el presente lienzo inventariado, á la muerte de Cárlos II, en el Pal. del Buen Retiro, y en tiempo de Cárlos III en el Pal. nuevo de Madrid, como procedente de aquel R. Sitio; *paso de tribuna y trascuartos*.— El caballero inglés Philip John Miles, en su casa de Leigh Court, cerca de Bristol, posee un retrato de Felipe IV á caballo, grabado al agua fuerte por J. Young, que el señor W. Stirling supone podria ser un boceto del nuestro.—Grabado al agua fuerte por Goya, y á buril, para la *Galería Pitti* de L. Bardi, por L. Errani.

C. N.—C. L.—F. L.

1067.—*Retrato ecuestre de la reina doña Isabel de Borbon, primera mujer de Felipe IV.*

Alto 3,01. Ancho 3,14.—Lienzo.

Edad, como unos 25 años. Cabello negro rizado y levantado con tocado de plumas blancas y pendientes de lazos y perlas. Montada en un palafren blanco, cabalga hácia la izquierda del espectador, sujetando con ambas manos la brida recamada del manso y hermoso bruto, que marcha al paso, con la brida y pretal cuajados de oro, la cara medio tapada por el abundante copete de crines que le baja de la frente, y encubertado con una gualdrapa noguerada, bordada de oro y plata, que le llega á las cuartillas. El traje de la reina es saya noguerada recamada de oro, con solapas abiertas, cuello alto y mangas partidas, por las cuales saca los brazos, mostrando el jubon interior de seda blanca bordado de estrellas de plata; y lo completa una voluminosa gorguera de gasa. Fondo, campiña quebrada con arbolillos en una pequeña colina.—Figura de tamaño natural.—Las ropas de la reina y del caballo fueron sin duda

ejecutadas por algun discípulo de Velazquez. Cuadro de la segunda época del autor.

Creemos pintado este retrato hácia el año mismo de 1644, en que fueron probablemente ejecutados los tres anteriores, y quizá pocos meses ántes de la muerte de la augusta retratada.—Colec. de Cárlos II, Pal. del Buen Retiro, ocupando uno de los lados de la puerta principal del *salon dorado*.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo de Madrid, inventariado como procedente de aquel R. Sitio; *paso de tribuna y trascuartos*.—Grabado al agua fuerte por Goya.

C. N.—F. L.

1068.—*Retrato ecuestre del príncipe D. Baltasar Cárlos.*

Alto 2,09. Ancho 1,73.—Lienzo.

Representa el lienzo un gracioso niño de 6 á 7 años, vestido con jubon de tisú de oro, coleto y calzon de rizo verde oscuro recamado de oro, botas enteras atezadas, valona de encaje, chambergo con pluma, banda encarnada con cabos de oro, y baston de mando en la diestra, montando una briosa haca andaluza, de color castaño claro, sencillamente enjaezada, que corre á galope por un campo quebrado, poblado á trechos de mata parda y limitado al horizonte por azuladas montañas. Ondea al viento la larga y poblada crin del bruto, su hermosa y abundante cola, y la banda del jinete con la manga suelta de su coleto.—Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Cean Bermudez, y el Sr. W. Stirling que le sigue al fijar la época de los cuadros principales de Velazquez, retrasan por lo ménos 10 años la ejecucion del presente retrato. La edad del augusto niño retratado indica claramente que lo fué hácia el 1635. Pero debemos al segundo de los dos escritores citados la noticia de dos repeticiones de este lienzo (de fijo dos meras copias) existentes en Lóndres, una en Dulwich College y otra en la coleccion de Mr. Rogers (*St. James's-place*).—Y de otras dos *repeticiones* tambien (y tambien de seguro copias) nos habla M. Ch. Blanc, Hist. des peint. etc., una en casa de lord Hertford, y otra propiedad del marqués de Westminster.—Adornó este cuadro en tiempo de Felipe IV y Cárlos II el Pal. del Buen Retiro, donde le vió Palomino á uno de los lados de la puerta principal del *salon dorado*, encima del retrato ecuestre de doña Isabel de Borbon, madre del Príncipe.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso del cuarto del infante*

D. Luis: inventariado en 1772 como procedente del Retiro.—Grabado á media tinta por Earlom; al agua fuerte por Goya; y en madera para el *Art Journal*, y para la *Histoire des peintres* de M. Ch. Blanc.

C. N.—C. L.—F. L.

1069.—*Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares.*

Alto 3,13. Ancho 2,39.—Lienzo.

No era general el Conde-Duque de Olivares; pero sin duda porque «sólo le faltaba que le viesen general para que por tal le confesasen todos», como decia en sus *Sucesos principales de la monarquía española* el marqués Virgilio Malvezzi, se hizo retratar mandando á caballo una batalla imaginaria; puesto que nunca prestó servicios á su patria como soldado. Representóle Velazquez armado con coraza de bruñido acero, tachonada con adornos de oro, erguida la cabeza, con sombrero y plumas á la chamberga, volviendo el rostro hácia al lado izquierdo con marcial talante: con rica valona de encaje de Flándes, banda pendiente del hombro derecho con pomposo lazo y caidas guarnecidas de fleco de oro, gregüescos recamados, bota entera atezada, montado con afectada gallardía en un arrogante y brioso alazan roano, que dirige con la mano siniestra por el campo del combate, teniendo en la derecha levantado el baston de general. El caballo está en corveta, firme en las piernas, con los brazos levantados, y en perfecto equilibrio con la actitud del jinete. Fondo, paisaje en que se divisan el polvo que levanta el ejército en batalla, el fuego de los caseríos incendiados, el humo de los mosquetes; caballos muertos, lejanas arboledas, azuladas montañas.—Figura de tamaño natural. Cuadro del segundo estilo del autor.

Tiénese por seguro que pintó Velazquez este retrato en la época de 1639 á 1642, y créese que fué el en que más se esmeró de todos cuantos hizo en aquel tiempo. Lord Elgin posee en su casa de Broomhall (Fifeshire) una copia, que estima el Sr. W. Stirling como *repeticion* de este lienzo. Es de

menor tamaño, y el caballo en ella no es castaño, sino blanco.—De la casa de Guzman pasó el presente lienzo, que M. Ch. Blanc supone equivocadamente fechado en 1631, á la del Marqués de la Ensenada, de quien lo adquirió el rey Cárlos III, y en cuya Colec., Pal. nuevo, *paso de tribuna y trascuartos*, figuraba en 1772. En el mismo Palacio lo vió Cean Bermudez, y de allí probablemente vino á este Museo.—Grabado al agua fuerte por Goya, y muy bien litografiado por J. Jollivet para la obra de Madrazo, *Coleccion litográfica*, etc.

C. N.—C. L.—F. L.

1070.—*Retrato de Felipe IV, jóven.*

Alto 2,01. Ancho 1,02.—Lienzo.

Está en pié escorzando el lado izquierdo, vestido con traje negro de córte, capa y golilla, media de seda y zapato encerado, con la mano izquierda en una mesa cubierta con tapete carmesí, y la derecha naturalmente caida, con un memorial en ella. Sobre la mesa tiene el sombrero redondo, y el toison, pendiente de un liston negro, le baja hasta la cintura. Representa el augusto personaje unos 18 años próximamente.—Figura de tamaño natural. Del primer estilo del autor.

La falta de perspectiva que se advierte en la colocacion de la mesa en que descansa la mano del rey, indica, más que la intervencion de un pincel extraño en esta obra, una distraccion del autor en su primer tiempo.—Coleccion de Felipe IV y Cárlos II, Pal. del Buen Retiro: catalogado en 1700 como de la *primera manera* de Velazquez.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier* (?).

1071.—*Retrato de Felipe IV, jóven.*

Alto 0,57. Ancho 0,44.—Lienzo.

Parece retratado á la edad de 18 ó 19 años: carece de bigote, y su cabello, corto por detras, baja por los lados en dos mechones rizosos, sin ocultar las orejas. Lleva armadura de acero con adornos de oro, banda rosada terciada al pecho, y golilla.—Busto prolongado de tamaño natural. La cabeza es del primer estilo del autor.

Un retrato de *Felipe IV, mozo, de la primera manera de Velazquez* figura inventariado en el Buen Retiro por la testamentaría de Cárlos II, pero con la dimension de 2 varas y media de altura, ó sean 2,08. Pudo haber sido cortado, y ser en tal caso el mismo que tenemos delante.—Acaso este mismo retrato sirvió á Velazquez de estudio para el grande ecuestre que terminó el 30 de Agosto de 1625, que tan admirado fué de toda la córte durante la exposicion que de él se hizo en la calle Mayor, frente á las gradas de San Felipe el Real, y en cuyo elogio ejercitaron su vena poética el suegro del autor, Francisco Pacheco, y otros vates. Aquel celebrado retrato ecuestre no es el que conserva este Museo bajo el num. 1066, como equivocadamente supuso Cean Bermudez al escribir el texto que le ilustra en la *Coleccion litográfica*, etc., de Madrazo. Dicho retrato, inventariado en 1686 entre los cuadros de la casa del Tesoro, no existe hoy: se perdió sin duda en alguno de los incendios ocurridos en los Palacios Reales En cuanto al presente busto, réstanos sólo advertir que debió ser terminado bastantes años despues de pintada la cabeza, cuando Velazquez manejaba ya el pincel con la libertad propia de su segundo estilo; asi lo revela la ejecucion de la armadura y de la banda.

F. L.

1072.—*Retrato de la infanta de España doña María, reina de Hungría, hermana de Felipe IV* (?).

Alto 0,58. Ancho 0,44.—Lienzo.

Representa unos 24 ó 25 años, aunque á primera vista parezca de más edad, por efecto de su prominente mandíbula austriaca. Complexion delicada, facciones regulares, labio inferior saliente, ojos pardos, cabello rubio rizado y levantado en el vértice de la cabeza, con un prendido negro en la parte superior. Lleva vestido alto noguerado, con solapas y brafoneras, y una voluminosa gorguera de gasa engomada.—Busto de tamaño natural. Pertenece á la época de transicion del primero al segundo estilo del autor.

Parécenos probable que sea éste el retrato que ejecutó Velazquez en Nápoles para Felipe IV á fines del año 1630 ó principios de 1631, cuando encontró allí á la augusta señora que iba á reunirse con su esposo D. Fernando, rey de Hungría. Nos maravilla, sin embargo, que no figure este lienzo en los inventarios de los cuadros que dejaron Felipe IV y Cárlos II en el R. Alcázar y Pal. de Madrid. Esta circunstancia en verdad nos hace dudar acerca de la persona retratada.

F. L.

1073.—*Retrato del infante D. Cárlos, segundo hijo varon del rey Felipe III.*

Alto 2,09. Ancho 1,25.—Lienzo.

Aparenta tener unos 20 años de edad: cara delgada, apuntándole el bozo, cabello rubio, color un tanto bilioso, complexion esbelta. Está de pié, escorzando algo el lado izquierdo, todo vestido de negro, con traje de córte y capa que le cubre el hombro de aquel mismo lado, con el sombrero en la mano izquierda, cubierta con un fino guante atezado, y la mano derecha naturalmente caida, teniendo en ella el otro guante cogido por un dedo. Lleva la ropilla galoneada de seda á ondas, mangas de seda labrada, lazo pomposo en las ligas, medias negras y zapato encerado con lazo redondo, golilla, y gruesa cadena de oro terciada al pecho. Fondo liso ceniciento. —Figura de tamaño natural. De la primera época de Velazquez.

Ni Palomino, ni Cean, ni el Sr. W. Stirling mencionan este retrato del infante D. Cárlos, que debió ser ejecutado hácia el año 1626. Sólo Cumberland lo cita como pintado inmediatamente despues del primero que hizo del rey á caballo, en 1623; pero visiblemente se equivoca, pues representa el retratado bastante más de los 16 años que tenía el personaje en aquella fecha.—No aparece mencionado bajo su verdadero nombre en ninguno de los inventarios que hemos examinado; quizá figure bajo otro nombre supuesto, siendo ya hoy imposible identificarlo por lo diminuto de los asientos (limitados por lo general al nombre del sujeto cuando se trata de individuos de la familia real) y por la poca fe que merecen las medidas, tomadas al poco más ó ménos.

F. L.

1074.—*Retrato del rey D. Felipe IV en traje de caza.*

Alto 1,91. Ancho 1,26.—Lienzo.

Parece ejecutado teniendo el personaje escasamente 30 años de edad. Está en pié con una escopeta larga en la mano, y en traje de caza, compuesto de coleto pardo aceitunado, de manga boba pendiente de los brahones, jubon interior floreado, calzon ancho con lazo en la ro-

dilla, media de paño pardo, borceguí oscuro ajustado y zapato de campo, valona de encaje, guantes atezados de gran vuelta sobre la manga, y gorra negra de ala, torcida sobre la oreja izquierda. Está escorzado presentando al espectador el lado derecho y dejando ver parte de la mano izquierda puesta en la cadera. Á su lado hay un perro sentado junto á un roble, de cuya copa sombría se destaca por claro la cabeza del personaje. Fondo, campo, con una ladera, en cuya cima hay un grupo de árboles.—Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Cean Bermudez supone con notoria equivocacion que fué pintado este retrato despues del año 1641, cuando, sin más que considerar el semblante del retratado, pudo reconocer que retrasaba lo ménos diez años su ejecucion.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *pieza de la Torre, que cae al parque.*—Á la muerte de dicho rey, en 1700, se hallaba en el mismo R. Alc., en el *cuarto bajo del Príncipe*, que caia á la plaza de Palacio; estuvo luégo en la torre de la Parada, donde le vió Palomino; y por último figuró en la coleccion de Cárlos III del Pal. nuevo, decorando el *cuarto del infante D. Javier.* De allí no volvió á salir hasta que fué traido al Museo — El emperador Napoleon III compró no hace muchos años al perito M. Mündler para el Museo del Louvre, por la cantidad de 23,000 francos, una supuesta *repeticion* de este retrato.—Grabado recientemente al agua fuerte por D. B. Maura.

C. L.—F. L.

1075.—*Retrato del infante D. Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, en traje de caza.*

Alto 1,91. Ancho 1,07.—Lienzo.

Jóven, de unos 19 años de edad, esbelto y gallardo, en pié en el campo, con traje de caza, gorra negra de ala en la cabeza, gaban bronceado en los hombros, con mangas perdidas sobre jubon de seda floreado; borceguíes bronceados altos y ajustados á la pierna, con vuelta de seda negra, calzon ancho con pomposo lazo junto á la rodilla, guantes de ante con gran vuelta sobre la manga, y la escopeta terciada en las manos. Tiene al lado un hermoso podenco color de canela, sen-

tado y esperando el disparo para lanzarse en busca de la pieza. Fondo, un barranco con yerba y frondosidad, y un árbol torcido que sólo muestra una rama en la parte inferior del tronco.— Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Guiándonos por la edad que representa el personaje retratado, el cual nació en el año 1609, deberiamos suponer que pintó Velazquez este lienzo hácia el 1628, poco ántes de su primer viaje á Italia; pero el estilo en que todo él está ejecutado revela una manera más desembarazada que la de su primera época. De aqui deducimos que el retrato pudo ser comenzado ántes del referido viaje y terminado en la época misma en que pintó Velazquez el del rey y el del príncipe D. Baltasar en traje de cazador, esto es, hácia el año 1635; y desechamos, por erróneas así la fecha que le asigna Cean Bermudez, del año 1647, como la que establece el Sr. W. Stirling, de 1626.—Colec. de Cárlos II en 1686, R. Alc. y Pal.; *pieza de la Torre, que cae al parque.*— Id. en 1700; *cuarto bajo del Príncipe, con vistas á la plaza de Palacio.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier,* procedente de la torre de la Parada, donde le vió colocado Palomino juntamente con el del rey Felipe IV.—Otro asiento del mismo retrato y en el mismo inventario, *paso de tribuna y trascuartos*, se refiere sin duda á alguna repeticion cuyo paradero no consta.— Grabado al agua fuerte por Goya, y hoy de nuevo por D. Bart. Maura; y en madera para la *Histoire des peintres* de M. Ch. Blanc.

C. L.— F. L.

1076.—*Retrato del príncipe D. Baltasar Cárlos, de cazador.*

Alto 1,91. Ancho 1,03.—Lienzo.

Está representado el príncipe niño de 6 años de edad, en pié y en traje de cazador, con tabardo bronceado de mangas bobas y jubon gris floreado, calzon ancho con pomposo lazo en la rodilla, borceguíes de color pardo aceitunado con vuelta de seda negra, zapatos negros de campo, valona bordada, guantes de vuelta atezados y gorra negra de ala, graciosamente torcida á un lado. Tiene el pelo cortado por igual sobre la frente, con aladares que le tapan las orejas; la mano izquierda naturalmente caida, y en la derecha una escopetilla descansando en tierra; á un lado un gran perro perdiguero

color de canela y blanco, echado sobre unas matas, y al otro lado un galgo sentado y como en espectativa. Fondo, campo con laderas, barrancos, arbolados y montañas, y á la derecha dos gruesos árboles cuyo ramaje sirve como de dosel al gracioso cazadorcito. En la parte baja del lienzo, á la izquierda, se lee: *Anno aetatis suae VI.*—Figura de tamaño natural.

Segun la inscripcion que lleva el lienzo, AETATIS SUAE VI, fué pintado este retrato el año 1635, es decir, á los cuatro de haber regresado Velazquez de su primer viaje por Italia; y ciertamente su estilo es el de la segunda época del gran pintor.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante don Javier:* inventariado como procedente de la torre de la Parada. De otros retratos de este Príncipe, de mano de Velazquez, se hace expresion en los inventarios del Pal. del Buen Retiro en 1700, y del Pal. nuevo en 1772; pero no convienen sus dimensiones con las del presente lienzo.

C. L.—F. L.

1077.—*Retrato del rey Felipe IV.*

Alto 2,31. Ancho 1,31.—Lienzo.

De unos 50 años de edad próximamente: en pié, escorzando un poco el lado izquierdo, revestido de armadura negra claveteada de oro, valona de encaje, faja carmesí recamada de oro y bota alta atezada, con la espuela calzada y el baston de mando en la diestra. Tiene puesto el guantelete de hierro en la mano izquierda, que apoya en el puño de la espada, y la derecha cubierta con guante de gamuza de gran vuelta. Un corpulento leon está echado á sus piés, detras de él y de perfil. En una mesa cubierta con tapete rojo tiene la celada y el guantelete derecho, y una cortina de seda de tinta carminosa rebajada forma abundantes y descuidados pliegues en la parte superior del cuadro.—Figura de tamaño natural. Del último tiempo del autor.

No encontramos mencion especial de este retrato y su compañero el número 1079 en los biógrafos que hemos recorrido para nuestro presente estudio. Su estilo descubre sin engaño que debió ser pintado en los últimos seis ó siete años de la vida de Velazquez.

F. L.

1078.—*Retrato de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV.*

Alto 2,09. Ancho 1,25.—Lienzo.

Aparenta tener unos 23 años, aunque el arrebol postizo que cubre sus mejillas no permite juzgar claramente de su verdadera edad. Está en pié, con la mano derecha sobre el respaldo de un sillon tapizado de seda color de rosa y claveteado, y la izquierda naturalmente caida, con un pañuelo de batista muy grande en ella. Es su traje negro, de seda, galoneado de plata en la falda, cotilla y haldetas, con mangas acuchilladas y lazos rojos en los puños. Su tocado y prendido son lazos de color de rosa en las voluminosas cocas encrespadas del rubio cabello, con aderezo de oro y plumas blancas y encarnadas; berta como de tul blanco y gruesa cadena de oro; y en las manos pulseras y sortijas. Fondo liso, con una cortina rosa y un bufete del mismo color, sobre el cual se ve un reloj de bronce dorado.—Figura de tamaño natural. Pertenece al último estilo del autor.

Coinciden la manera como está pintado y la edad que aproximadamente representa la augusta señora, para persuadir que debió Velazquez ejecutarlo en los últimos años de su vida. No hacen especial mencion de este retrato los escritores que nos han precedido en el estudio de las obras del gran pintor de Felipe IV.— Por lo que se puede deducir de la redaccion diminuta de los inventarios de los últimos años de la casa de Austria al describir los personajes de la familia Real, creemos que este lienzo estaba colocado en tiempo de Cárlos II en el Pal. del Retiro.—Colec. de Cárlos III, en el mismo Palacio; *pieza ante Luneta.*

F. L.

1079.—*Retrato de doña Mariana de Austria.*

Alto 2,31. Ancho 1,31.—Lienzo.—(Compañero del núm. 1077.)

Repeticion del número 1078, sin más diferencia que la disposicion de la cortina, que es aquí mucho más ámplia y se extiende á toda la parte superior del cuadro.

F. L.

1080.—*Retrato del rey Felipe IV.*

Alto 0,69. Ancho 0,56.—Lienzo.

De edad de 50 á 55 años, con el cabello crecido hasta más abajo de la oreja, y con ropilla de seda negra y golilla.—Busto de tamaño natural. Del último tiempo del autor.

Litografiado en Madrid por Fr. Garzoli.

F. L.

1081.—*Felipe IV orando.*

Alto 2,09. Ancho 1,47.—Lienzo.

Está el rey arrodillado delante de un reclinatorio cubierto con un rico y ámplio tapete de brocado de color perlino y anaranjado sobre fondo de lama de plata, con la mano derecha descansando en el almohadon puesto encima, y teniendo en la izquierda el sombrero. Representa de 45 á 50 años de edad, está vestido con traje negro de ropilla, capa y golilla, y descubre sólo la parte superior del cuerpo y la capa, un tanto vuelto hácia su lado izquierdo. Tiene en la parte alta una cortina de la misma estofa que el tapete del reclinatorio, recogida á la izquierda del espectador.—Figura de tamaño natural. De la última época de Velazquez.

Procede del monasterio del Escorial.

F. L.

1082.—*Doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, orando.*

Alto 2,09. Ancho 1,47.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Está arrodillada, casi de frente y escorzando un tanto el lado derecho, delante de un reclinatorio dispuesto de la misma manera que el del Rey, su marido, en el cuadro precedente. Su edad y su traje son los mismos que aparecen en los dos retratos en pié de esta augusta señora, números 1078 y 1079. Tiene las dos manos

apoyadas en el almohadon del reclinatorio, y en ellas un libro de rezo. La cortina, haciendo juego con la del otro cuadro compañero, está sujeta al lado derecho.— Figura de tamaño natural. Del último estilo del autor.

Procede tambien del monasterio del Escorial.

F. L.

1083.—*Retrato del príncipe D. Baltasar Cárlos, hijo de Felipe IV.*

Alto 2,09. Ancho 1,44.—Lienzo.

Representa unos 14 años de edad: carnes regulares, color blanco algo tomado del sol, gesto agradable y complexion robusta. Está en pié, escorzando algo el lado izquierdo, con la mano izquierda en el respaldo de un sillon rojo, cuyos brazos oculta una cortina del mismo color, y la mano derecha caida con naturalidad, teniendo en ella un guante puesto y el sombrero con el otro guante dentro. Lleva traje de córte, todo negro, de ropilla, media de seda y capa corta, con espada y el toison al pecho pendiente de una cadena de oro.— Figura de tamaño natural. De la segunda época del autor.

Fué pintado este retrato poco ántes de la segunda jornada que hizo Velazquez con el rey á Zaragoza en 1644, y es del mayor interes, porque no volvió el gran pintor á retratar á aquel simpático príncipe, tan aficionado á él y á su yerno J. Bautista del Mazo, y que murió en la misma Zaragoza tres años despues.— Colec. de Cárlos II, Pal. del Buen Retiro.— Colec. de Cárlos III, Palacio nuevo; *antecámara del difunto infante D. Antonio.*

1084.—*Retrato de la infanta doña María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, más adelante reina de Francia.*

Alto 2,12. Ancho 1,47.—Lienzo.

Aparenta unos 10 años de edad: está en pié y de frente, escorzando un poco el lado derecho, vestida de guardainfante y corpiño escotado de lama de plata y rosa, con anchas cenefas de galones de plata en la falda

y en las haldetas; mangas afolladas con vuelos de gasa; berta de encaje y lazos rojos en el tocado, en los pendientes de brillantes y en la cotilla. Lleva el rubio cabello con una voluminosa coca encrespada al lado izquierdo y la raya torcida; collar de oro, larga cadena de lo mismo terciada al pecho y un medallon de filigrana y ópalo. Tiene en la mano izquierda una rosa y en la derecha un pañuelo grande de fina batista. Fondo liso con un ámplio cortinaje de brocado carmesí al fondo, recogida una de sus caidas en el respaldo de un sillon.—Figura de tamaño natural y cuerpo entero.

Pertenece á dos épocas distintas del autor: la cara al segundo estilo, y el resto del retrato, inclusas las manos, al estilo último; sólo así se explica que un retrato ejecutado en general con tanta libertad y sobriedad tan sábia, y perteneciente por lo mismo al último y mejor tiempo de Velazquez, represente como una niña de solos 10 años á la que tenía ya cerca de 20 cuando el gran artista pintaba de aquella admirable y singular manera. El retrato, pues, debió ser comenzado cuando ya el autor se disponia á hacer su segundo viaje á Italia, quedando en su estudio interrumpido, quizá por esta misma causa, y sin duda se terminó poco ántes de tratarse el casamiento de la infanta con el rey de Francia Luis XIV.—Á pesar de la confusion que resulta del cotejo de todos los asientos en que se mencionan retratos de la *infanta doña María Teresa, reina de Francia*, unos como de Velazquez, otros sin nombre de autor, creemos poder deducir de los antiguos inventarios que este magnífico lienzo no salió hasta el incendio de 1734 del R. Alc. y Pal. de Madrid, y que luégo figuró como de la coleccion de Cárlos III en el Palacio nuevo, en el *paso del cuarto del infante D. Luis.*

F. L.

1085.—*Retrato del célebre poeta cordobes D. Luis de Góngora y Argote.*

Alto 0,59. Ancho 0,46.—Lienzo.

Representa unos 60 años bien cumplidos: rostro enjuto y moreno, larga la mandíbula inferior y prominente, nariz aguileña, ojo pequeño y vivo, bigote castaño, corto, cabello escaso y gesto severo. Como capellan de honor que fué del rey Felipe III, lleva un traje negro clerical, de cuello abultado.—Busto de tamaño natural. De la primera época del autor.

Parece ser éste con toda seguridad el retrato que hizo Velazquez á Góngora en su primer viaje á Madrid el año 1622, á peticion de su suegro Francisco Pacheco (V. el *Arte de la Pintura* de éste, lib. I, cap. VIII). Tenía Góngora á la sazon los 61 años que esta imágen representa. De ella probablemente tomó el dibujo Carmona para la lámina que abrió con destino al *Parnaso español* (tomo VII), y Ametller para la coleccion de *Españoles ilustres.*

C. N.—F. L.

1086.—*Retrato de doña Juana Pacheco, mujer del autor.*

Alto 0,62. Ancho 0,50.—Lienzo.

Edad, como unos 24 años: color trigueño y cabello negro. Está de perfil, mostrando el lado derecho, con una tabla en la mano izquierda y vestida con traje aplomado y manto amarillo. Tiene collar de perlas y el cabello encrespado y abultado sobre la frente, sujeto con una red, como de cinta amarilla, la cual concluye en una especie de manga ó gran lazo de cabos pendientes, de color verde.—Busto de tamaño natural, dejando ver parte de la mano izquierda. Del primer estilo del autor.

El Sr. Musso y Valiente, al ilustrar este cuadro en la *Coleccion litográfica* de D. José de Madrazo, dudó si era ó no retrato de la mujer de Velazquez, y supuso que el objeto de éste habia sido representar una Sibila. Si aquel sabio crítico hubiera visto el cuadro de la familia del pintor que se conserva en la Galería imperial del Belvedere de Viena (sala 6.ª, núm. 47), no habria dudado acerca de la persona aquí retratada. En cuanto á la intencion que haya podido mover al autor á representar á su mujer con una tabla en la mano y con traje étnico, no creemos que haya fundamento ni para asentir á la idea indicada ni para combatirla.—Hasta la época de doña Isabel Farnesio no encontramos mencion de este retrato en los antiguos inventarios de cuadros de nuestros reyes. Como procedente de la Colec. de dicha señora figuró en la de Cárlos III, en el Pal. de S. Ildef., en 1774, *octava pieza del cuarto bajo.* Quizás la mencionada reina le traeria de Sevilla.

C. L.—F. L.

1087.—*Retrato de una niña, hija de Velazquez* (?).

Alto 0,58. Ancho 0,46.—Lienzo.

Representa unos 7 años de edad, complexion robusta, lindas facciones, color animado, ojos negros y cabello castaño trenzado con lazos rojos. Vestido nogue-

rado claro con las mangas grises, á tiras de arriba abajo, sujetas á trechos con botones y presillas: al pecho un gran lazo salpicado de blanco y rojo, y en las manos un monton de flores sobre un pañizuelo blanco.—Media figura de tamaño natural.

Supone M. Bürger, *Histoire des peintres*, etc., que esta niña y su compañera la del número siguiente, son las dos hijas de Velazquez, cuyas partidas de bautismo nos pone de manifiesto el laborioso investigador sevillano, don José María Asensio, en su interesante opúsculo FRANCISCO PACHECO, SUS OBRAS ARTÍSTICAS Y LITERARIAS, ETC. No parece descaminada la induccion del crítico francés, porque realmente estos retratos dan sobrados indicios en su estilo de haber podido ser ejecutados hácia el año 1626, época en que la primera hija del pintor, Francisca, tenía 7 años, y la hija segunda, Ignacia, tenía poco mas de 5. En tal hipótesis, la niña retratada en el presente lienzo, sería la mayor, Francisca, que casó á la edad de 15 años (en 1634) con el pintor Juan Bautista del Mazo.

F. L.

1088.—*Retrato de una niña, hija de Velazquez* (?).

Alto 0,58. Ancho 0,46.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

De unos 5 años de edad próximamente: hermana, al parecer, de la representada en el lienzo anterior, aunque de ménos agraciada fisonomía. Tiene como ella vestido noguerado, con las mangas del mismo color, abiertas á tiras, y el lazo del pecho enteramente rojo. Tambien tiene flores en las manos.— Media figura de tamaño natural.

Véase la nota que ilustra el número anterior. En la suposicion de ser ésta la hija segunda del autor, debió morir muy jóven, porque á su hermana Francisca en el año 1634, época en que casó con Mazo, se la denomina *hija sola de Diego Velazquez* en un documento del Archivo de Palacio que hemos sido los primeros en citar.

F. L.

1089.—*Retrato de señora.*

Alto 1,06. Ancho 0,77.—Lienzo.

Representa unos 60 años: está vestida de negro con capa flamenca, una toca blanca trasparente que le cubre la cabeza y la frente hasta el mismo entrecejo, y una

especie de estola rizada al pecho; y tiene en las manos un librito de horas y los guantes blancos, puesto el de la izquierda. Fondo: cortinaje verdoso con franja de oro. —Media figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Dudamos de la autenticidad de este cuadro, que figura como de Velazquez y que personas muy entendidas estiman espurio. El conjunto, en verdad, ofrece una fisonomía flamenca genuina. Los escritores que han historiado las producciones del gran pintor nada hablan de ésta, ó al ménos no la individualizan. Si fué incluida en alguno de los antiguos inventarios que hemos examinado, se verificó de modo que no es hoy posible identificarla.

1090.—*Retrato de D. Antonio Alonso Pimentel, noveno Conde de Benavente, gentil-hombre de cámara del rey Felipe IV.*

Alto 1,09. Ancho 0,88.—Lienzo.

Á pesar de ser casi del todo blancos su bigote y su ancha perilla, no demuestra el retratado más que unos 50 ó 54 años de edad: gesto franco y que no carece de nobleza, cabello corto y copete, nariz mezquina, ceja negra y ojos vivos. Está en pié junto á una mesa cubierta con tapete carmesí, volviendo al espectador el lado izquierdo, revestido de armadura bien entallada, de bruñido acero con listas de oro damasquinado, y manoplas de lo mismo, puestas, y banda carmesí con abundante lazo: tiene la mano izquierda en la guarnicion de la espada, y la derecha sobre la celada, puesta en la mesa con el baston de mando al lado, como general Gobernador de la frontera de Portugal que era el Conde por los años de 1641. Cortinaje de rizo granate al fondo: por la derecha se ve el campo.—Más de media figura: tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

No consta este retrato entre las obras atribuidas á Velazquez en los antiguos inventarios, pero sí entre las de Tiziano en el *Prontuario* de los cuadros que pertenecian á doña Isabel Farnesio en el Pal. de S. Ildef., donde ocupaba la *antecámara del Rey*. Á tal punto llegó entre nosotros el olvido

de lo que era escuela española y la ignorancia respecto de las escuelas italianas bajo el primer rey de la casa de Borbon, que á los 86 años de muerto Velazquez pudieron los pintores de cámara de Felipe V tomar un retrato suyo, tan genuino, por obra del Vecellio!

F. L.

1091.—*Retrato de un escultor: Alonso Cano* (?).

Alto 1,09. Ancho 0,87.—Lienzo.

Edad, unos 60 años: cara ancha, expresion varonil y resuelta, ojos vivos, color animado, cabello corto y bigote entrecano, perilla blanca. Está en pié, con el cuerpo escorzando el lado izquierdo y el rostro vuelto á su derecha, mirando al espectador. Tiene traje negro de ropilla, calzon y capa de seda, y cinturon de cuero encerado, golilla lisa y puños rizados, y está retratado en actitud de modelar una cabeza de barro, con un palillo en la mano derecha, y la izquierda puesta sobre su obra.—Figura de medio cuerpo y tamaño natural; sin concluir. Del último tiempo del autor.

No nos ha sido posible rastrear la procedencia de este soberbio retrato. Pasa hace tiempo como semblanza de Alonso Cano, pero debemos manifestar con franqueza nuestras dudas sobre esta suposicion. En primer lugar, parécenos de demasiada edad la persona del célebre escultor, nacido en 1601, para que en esa época de su vida pudiera haberle retratado Velazquez, que falleció en 1660. En segundo lugar, á los 60 años de edad, que es la que próximamente representa esta imágen, ya no podia vestir Alonso Cano el traje seglar con que está pintado, pues consta que desde el 1658 terminaron sus disensiones con el cabildo catedral de Granada por efecto de la munificencia de Felipe IV, que en Real cédula de 14 de Abril mandó restituirle su racion; y desde aquel año ya no volvió á hacer cosa alguna que desdijese de la conducta propia de un buen eclesiástico. Por último, entre los varios retratos que existen de Alonso Cano pintados por él mismo, hay uno que le representa de la misma edad próximamente que el de nuestro Museo, y no sólo carece del poblado bigote y ancha perilla que éste ostenta, sino que lleva un balandran del todo clerical y el correspondiente solideo, y es, además, un personaje de nariz larga y rostro delgado, es decir, de una osatura muy distinta de la que el presente retrato ofrece. Existió el retrato referido en el Museo del Louvre, *Galería española*, y ha sido reproducido por el señor W. Stirling en su obra *Annals of the artists of Spain.*

F. L.

1092.—*Retrato de un bufon ú hombre de placer del rey Felipe IV, llamado* Pablillos de Valladolid.

Alto 2,09. Ancho 1,23.—Lienzo.

Plantado de frente, con los piés separados, la capa terciada y recogida con la mano izquierda, y el brazo derecho extendido como en ademan de declamar. Edad, unos 35 años, facciones vulgares, bigote y perilla unidos, pelo aplastado en la frente, ojos mal contornados, gesto de truhan. Traje de córte, compuesto de ropilla, calzon, media y zapato y capa, todo negro, y golilla. Fondo liso.—Figura de tamaño natural. De la segunda época del autor (?).

Suponíase que este personaje fuese algun actor célebre del tiempo de Felipe IV, como si dijéramos Antonio Prado, ó Pedro de la Rosa, ó Alonso de Olmedo, ó Manuel de Vega, ú otro cualquiera de los muchísimos *autores de comedias* que durante el reinado de aquel monarca, tan aficionado á la musa teatral, entretuvieron los inextinguibles ocios de la córte con sus representaciones. Extraño parecia, sin embargo, que en los inventarios del tiempo de Felipe IV y Cárlos II, cuando debia conservarse más fresca la memoria de los sujetos particulares que habia retratado Velazquez, no calificados por su nacimiento, no se hiciese la menor expresion de actor ninguno; al paso que se hacia con toda puntualidad de todos los bufones ú *hombres de placer*, enanos y demas indispensables ruindades vivientes de los antiguos palacios, condenados á la inmortalidad por aquel prodigioso pincel. Meditando sobre este hecho singular, caimos en la sospecha de que varios retratos de cuerpo entero del gran artista eran los mismos que en los antiguos inventarios de cuadros del Pal. del Buen Retiro se mencionaban como retratos de bufones; y se confirmó plenamente nuestra suposicion cuando comparamos las medidas de unos y otros, y observamos que en la descripcion abreviada que de cada retratado se hace en aquellos preciosos documentos, siempre se indican con oportunidad los accesorios que caracterizan el retrato. Parécenos esta explicacion suficiente para justificar nuestra creencia de que hemos realmente descubierto los sujetos de este y los demas lienzos de hombres de cuerpo entero, hasta ahora desconocidos, que constituyen una nueva serie entre las obras del inmortal pintor del rey Felipe IV.—Coleccion de Felipe IV y Cárlos II, Pal. del Buen Retiro: inventariado de esta manera: « Retrato de un bufon *con golilla,* que se llamó *Pablillos el de Valladolid:* marco negro; tasado en 25 doblones. Palomino cita los retratos de los hombres de placer como colocados en su tiempo en la escalera que salia al jardin *de los Reinos*, en el citado Pal. del Retiro.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *antecámara de la Infanta:* inventariado en 1772 como proceden-

te del Retiro, y descrito sólo como *un bufon*, pero ya sin nombre.—Otro retrato del mismo Pablillos, tambien atribuido á Velazquez, tenia en su coleccion de cuadros el Marqués de Leganés, en 1655, juntamente con los de Juan de Cárdenas y Calabazas, del propio autor.—De este retrato acaba de hacer un excelente grabado al agua fuerte el jóven profesor D. Bartolomé Maura.

F. L.

1093.—*Retrato de Pernia, hombre de placer del rey Felipe IV, designado vulgarmente como retrato de* Barbaroja.

Alto 1,98. Ancho 1,21.—Lienzo.

Hombre de unos 40 años, de gesto vulgar y un tanto desapacible, plantado en pié con traje turquesco, compuesto de aljuba roja y capellar blanco, gorro encarnado con ruedo de lienzo y botas tambien encarnadas, empuñando la espada desnuda y sujetando con la mano izquierda la vaina.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural; sin concluir. Del último tiempo del autor.

Es de toda evidencia que se hace la designacion de este retrato en el siguiente asiento del inventario de los cuadros del Buen Retiro á la muerte del rey Cárlos II: *Retrato de un bufon con hábito turquesco, llamado Pernia* (sic), *y está por acabar; por Diego Velazquez;* con las dimensiones equivalentes á 1,96 por 1,25.—Evidente es, por lo mismo, que el nombre de *Barbaroja* era en el retratado un mero apodo, como el de *D. Juan de Austria* en otro hombre de placer, tambien inmortalizado por el pincel del gran artista, y que perdida, andando el tiempo, la memoria del bufon, quedó sólo entre el vulgo el nombre del gran corsario, terror de las tres penínsulas mediterráneas en tiempo de Cárlos V, resultando contra Velazquez el cargo de haberle representado como un Barbaroja de teatrillo de la legua. Tenía en el Pal. del Retiro marco negro; estaba tasado en 25 doblones, y colocado en la *escalera que salia al jardin de los Reinos.*—No consta su traslacion en tiempo de Cárlos III al Pal. nuevo, como consta la del retrato de *Pablillos de Valladolid;* pero Cean, que le creyó de buena fe un *personaje africano*, *llamado Barbaroja*, le vió en dicho Pal., donde probablemente permaneció hasta la formacion del Museo.—Otro retrato de Pernia poseia el Marqués de Leganés; en 1655, entre los de su coleccion de truhanes y enanos; mas no expresa el inventario de la casa de Altamira de qué autor era.—Grabado á buril por Croutelle, y al agua fuerte por Goya.

C. N.—F. L.

1094.—*Retrato de un truhan ú hombre de placer del rey Felipe IV, á quien llamaban* D. Juan de Austria.

Alto 2,10. Ancho 1,23.—Lienzo.

Está representado en la edad de 55 años próximamente, en pié, escorzando el lado izquierdo y en postura poco gallarda, teniendo por bengala en la mano derecha un palo largo con fleco carmesí en su extremidad superior, y al pecho una llave de hierro. Su rostro es feo y avinagrado: tiene el aspecto macilento, el bigote espeso y despeluznado, y en la cabeza un sombrero de desairada forma, negro, con plumas rosadas. Lleva coleto y ferreruelo de terciopelo negro listado y forrado de rosa; mangas y gregüescos carminosos, medias de color de rosa ajada, pomposo lazo en las ligas, y zapato negro de polvo. Por una ventana del fondo, á la derecha, se descubre la costa del mar, con un buque incendiado que se va á pique. Tiene en el suelo trozos de arnés y balas.—Figura de tamaño natural. De la última época del autor.

Véase la nota ilustrativa del núm. 1093. Suponemos que decoraba este retrato, como otros de *hombres de placer* ó bufones del rey Felipe IV, la escalera que salia al *jardin de los Reinos* del Pal. del Buen Retiro, en cuya coleccion fué inventariado á la muerte de Cárlos II, en 1700, de esta manera: «Retrato de otro bufon, llamado *D. Juan de Austria*, con varios arneses: marco negro; tasacion 25 doblones.» Perdida, bajo la casa de Borbon, la tradicion de los sujetos representados en estos retratos, fué inventariado entre los cuadros de la Colec. de Cárlos III, en el Pal. nuevo, *antecámara de la Infanta*, como mero *retrato de un artillero*.—Grabado á buril por Fosseyeux, al agua fuerte por Goya (obra sumamente rara), y á contorno por Lingée.

C. N.—F. L.

1095.—*Retrato de un enano del rey Felipe IV, llamado* El Primo.

Alto 1,07. Ancho 0,82.—Lienzo.

En medio de un campo desierto y montuoso está el semihombre (como llamaban á los enanos los flamencos y holandeses) sentado con mucha gravedad en una

piedra, todo vestido de rizo negro, con un voluminoso chambergo en la cabeza, y sobre las rodillas un gran pergamino in fólio, con la mano derecha en actitud de ir á volver parte de sus hojas. Es su traje ropilla con mangas pendientes de los brahones, calzon ancho, media y zapato y una pequeña golilla, y tiene la capa caida á la espalda. En el suelo otros libros, y sobre uno de ellos un tintero de asta con su pluma rabona dentro. Se reconocen en este cuadro ciertos arrepentimientos, como el de haber suprimido en el fondo algunos arbustos, cuyas ramas se divisan todavía.— Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro de la segunda época del autor.

El enano conocido en el palacio de Felipe IV con el nombre de *El Primo*, fué retratado por Velazquez en el año 1644, en Fraga, durante la jornada de Aragon que hizo el Rey para dirigir las operaciones de la campaña contra los rebeldes de Cataluña y sus auxiliares los franceses, y para preparar el sitio de Lérida. Consta de varios documentos del archivo de la Casa Real (Felipe IV.— Casa Real.— Leg. 124.— *Cuentas de Furriera*) que el Rey hizo habilitar en el aposento que Velazquez tenía en Fraga un retrete para que en él pudiese pintar, y que en aquel improvisado estudio, *que todo él era como una campana de chimenea* (sic), cuyo suelo se cubrió con espadaña, ejecutó el grande artista, no sólo un retrato del monarca, en el que empleó tres dias de trabajo, sino ademas el de su enano *El Primo*.— Las razones que nos mueven á creer que este retrato del *Primo* sea el que aquí tenemos á la vista, son las siguientes. Á la muerte de Cárlos II se inventariaron entre los cuadros que habia de Velazquez en el R. Alc. y Pal de Madrid, el Buen Retiro y la Torre de la Parada, cuatro retratos de enanos, ademas de seis ú ocho de bufones ú *hombres de placer*, como los llamaban en aquel tiempo. Los cuatro enanos son *el Primo, Morra* y otros dos que no llevan nombre en el respectivo inventario. Estos mismos cuatro enanos aparecen catalogados entre los cuadros de Velazquez en el Pal. nuevo en tiempo de Cárlos III (año 1772), y aunque en esta época ya desaparecen sus nombres, la sumaria descripcion que de algunos de ellos se hace, como, por ejemplo, *un enano vestido de negro con un libro en la mano; un enano con un sombrero en la mano derecha, y la izquierda sobre un perro*, da claramente á entender que se trata de los mismos cuatro enanos que nuestro Museo conserva bajo los números 1095, 1096, 1097 y 1098. Ahora bien, no siendo probable que haya existido jamas un quinto enano, pintado por Velazquez, á quien aplicar el nombre de *El Primo*, forzosamente es este diminuto personaje uno de los cuatro arriba mencionados. Por desgracia no puede servirnos de guía la medida con que en el inventario de 1700 se consignaron los retratos de enanos

señalados por sus nombres, porque luégo en el inventario del tiempo de Cárlos III aparecen ya tres de ellos reducidos á menores dimensiones, que son, con corta diferencia, las que hoy tienen; indicando así que fueron cortados por lo ancho. Pero afortunadamente en el mismo archivo de la Casa Real tropezamos con otro documento que viene á suministrarnos alguna luz acerca de la persona del *Primo*, y es la *intervencion de la cuenta de gastos del guardaropa* de los años 1643 á 1646 (Felipe IV. Cámara. Leg. 2. Carps. 7 y 8), en la que figura como partida de data *un vestido de rizo negro que se le dió al* Primo, *enano, para los años de S. M.*, con otros efectos *para con dicho vestido.* La coincidencia de estar retratado con traje de *rizo negro* el enano que describimos, nos parece suficiente para identificar su persona, ó al ménos para establecer una fundada y vehemente conjetura en favor de la aplicacion de aquel nombre á este retrato.— Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid; *pasillo al pié de la escalera de la galería del Cierzo.*— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier.*— Grabado por Muntaner, y al agua fuerte por Goya, y en estos últimos dias por el artista frances La Guillermie y el español D. Bartolomé Maura.

C. N.—J. DE LA PINT.—F. L.

1096.—*Retrato de un enano del rey Felipe IV: D. Sebastian de Morra* (?).

Alto 1,06. Ancho 0,81.—Lienzo.

Patizambo y barbudo, de ojos penetrantes, nariz chata y color moreno sanguíneo. Está sentado en el suelo, de frente, con las piernas enteramente extendidas y los puños junto á las íngles, vestido con coleto y calzon verde, gabancillo carminoso galoneado de oro y valona flamenca trasparente; media negra y zapato blanco.— Figura de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

No podemos fijar el año en que se ejecutó este retrato, cuyo estilo le señala como obra del período que trascurrió entre el primero y el segundo viaje de Velazquez á Italia. En cuanto á la identidad del sujeto, abrigamos algunas dudas, por lo excesivamente abreviado de las descripciones de los inventarios. Ya hemos manifestado en la nota que ilustra el retrato del Primo, que de los cuatro retratos de enanos que pintó Velazquez, dos de los cuales llevan en los inventarios de 1686 y 1700 sus nombres, tres fueron reducidos á menores dimensiones bajo el reinado de la casa de Borbon; por lo cual no sirven ya de guia las medidas á falta de las descripciones para rastrear la significacion de estos cuadros.—Colec. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid (?); *pasillo al pié de la escalera de la galería del Cierzo.*— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier*, descrito de esta manera: *Un enano sentado.*— Hay una copia pequeña de este retrato en

el Casino del Príncipe, del Escorial. — Grabado á buril por F. Ribera, y al agua fuerte por Goya, La Guillermie y Maura; y tambien en madera para la *Histoire des peintres* de Ch. Blanc.

C. N.— F. L.

1097.—*Retrato de un enano del rey Felipe IV: D. Antonio el inglés* (?).

Alto 1,42. Ancho 1,07.—Lienzo.

Color animado, cara redonda, con bigote y mosca, y melena de color castaño, que le baja hasta la espalda, con un lazo rojo en el aladar del lado izquierdo. Lleva coleto y calzon noguerado bordado de oro, mangas acuchilladas, cuello, puños y bota blanca á la valona; tiene á su lado izquierdo una perra mastina, negra, de hocico, pecho y patas blancas, sujeta por medio de un cordon encarnado; y en la mano derecha, naturalmente caida, el chambergo blanco adornado de plumas. Ocupa una estancia de paredes desnudas con una puerta al fondo, á mano izquierda.—Figura de tamaño natural y cuerpo entero. De la última época del autor.

Por las mismas razones expuestas en las notas que ilustran los dos retratos anteriores, no nos es posible establecer con toda fijeza quién sea el enano aquí representado. Moveríanos á aplicarle el nombre de *Morra* la circunstancia del traje flamenco ó inglés con que le vemos retratado, despues de revelarnos un documento del archivo de Palacio (Pliegos de intervencion de la cuenta de gastos ordinarios y extraordinarios del guardaropa del Príncipe, en los años de 1643 á 1646. Felipe IV. Cámara. Leg. 2, carpeta núm. 8), juntamente con el nombre de bautismo del expresado Morra, su procedencia de tierra de Flándes; pero se opone de una manera perentoria un dato irrecusable, que es la medida del actual lienzo, que no conviene con la que se da al del retrato de Morra en los inventarios de 1686 y 1700, siendo bastante mayor en altura. Esto nos mueve á buscar en otra fuente un nombre que pueda racionalmente aplicarse al diminuto pero interesante personaje. Entre los papeles del citado Archivo registramos gran número de documentos referentes á los enanos *El Primo, D. Sebastian de Morra, Francisco Moreno, Francisco el negro, Soplillo, Lezcano, D. Antonio el inglés*, etc. ¿Y quién podrá asegurar que no sea este *D. Antonio inglés* el enano que tenemos delante? Su porte, su traje (tan inglés como flamenco), su larga cabellera, su fisonomía y complexion sanguínea, todo está revelando la probabilidad de nuestra sospecha.— Colec. de Cárlos II; *torre de la Parada* (?).— Coleccion de Cárlos III, Pal. nuevo; *retrete del Rey,* descrito así en el inventario

de 1772: *Un enano con un sombrero en la mano derecha, y la izquierda sobre un perro.*— Existe grabado á buril por un profesor desconocido, y recientemente al agua fuerte por La Guillermie y por Maura.

F. L.

1098.—*El Niño de Vallecas.*

Alto 1,07. Ancho 0,83.—Lienzo.

«El niño de Vallecas que te presenta Velazquez, lector amigo, sentado en una especie de ribazo en medio de un campo quebrado, no es todavía un enano formal y sazonado; pero lo será en breve, porque la hechura de sus canillas y la propension de su cogote á sumirse entre los hombros, le presagian patizambo y de marca ruin; y aunque al parecer apénas frisa en los doce abriles, su gesto entre socarron y bobalías le denuncian como truhan de lo fino y como genuino lobato que mamó leche de cordera.» (*Joy. de la Pint.*)

Tiene descubierta la cabeza, y las manos ocupadas en dar vueltas á un trusco de pan ó á un casco de teja, que no lo dice el cuadro claramente, como tampoco lo descubre todo claramente la perspectiva natural; y viste tabardo y calzon verde, medias de paño, tambien verdes, una de ellas arrugada descubriendo la pierna, jubon de franela amarillento y zapatones de campo. Está sentado sobre un paño oscuro, al pié de un peñasco, y tiene como fondo un campo desierto y quebrado poblado de mata parda á trechos.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro de la segunda época del autor.

Lo suponemos pintado, como el Primo y Morra, en la época intermedia del primero al segundo viaje de Velazquez á Italia. Consta en el inventario de 1772 como procedente del Pardo. Esta procedencia, oficialmente consignada, nos pone en la pista para descubrir su colocacion en el reinado de Cárlos II: á la muerte de este rey, en efecto, fueron inventariados en 1700 entre los cuadros de la Torre de la Parada, dos enanos de Diego Velazquez. Esto no se opone á que pudiera haber sido originariamente pintado para el R. Alc. y Pal. de Madrid, donde otros retratos de enanos ocupaban el *pasillo de la bóveda de la Priora*, al pié de la *escalera de la galería del Cierzo.*— Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *cuarto del infante D. Javier*, con la nota

marginal *Pardo* en el respectivo inventario, y descrito de esta manera: *Un muchacho ó enano, de Velazquez;* con la dimension equivalente á 1,11 por 0,83, sin que sea posible confundirlo con el retrato de Morra, descrito solamente *un enano sentado*, porque el calificativo de *muchacho* los diferencia suficientemente —Grabado por D. Bartolomé Vazquez á buril, y al agua fuerte por Goya, y recientemente por los profesores La Guillermie y Maura.

C. N.—J. DE LA PINT.—F. L.

1099.—*El bobo de Coria.*

Alto 1,06. Ancho 0,83.—Lienzo.

Está sentado en una piedra con un gaban á los piés, una calabaza á cada lado, y delante un vaso en forma de barrilito. Tiene las manos sobre la rodilla derecha, con el puño derecho cerràdo sobre la palma de la mano izquierda, y su mirada indecisa y apagada, y su boca entreabierta con expresion de estúpida beatitud, denotan la completa imbecilidad del sujeto. Su traje es todo verde, compuesto de ropilla, ungarina, calzon ancho y medias de paño; con zapatos negros, y valona y puños á la flamenca, bordados en ondas.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro de la segunda época del autor.

No sabemos de dónde le vino al retratado el nombre de *bobo de Coria*. Él debió ser, sin duda alguna, uno de los muchos *hombres de placer* del palacio de Felipe IV, entre los cuales unos eran truhanes y bufones, y otros verdaderos idiotas ó locos.—En la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, figuraba, en el *cuarto del infante D. Javier*, un retrato de Velazquez de *un bufon con un cuellecito á la flamenca*, que tenía la misma medida que el presente. Es éste con toda seguridad. Procedia de la Torre de la Parada, cuyos inventarios no nos le muestran, por lo muy abreviado y diminuto de su redaccion.—Grabado por Croutelle.

C. N.—J. DE LA PINT.—F. L.

1100.—*Esopo.*

Alto 1,79. Ancho 0,94.—Lienzo.

Plantado en pié en medio de una pieza desmantelada, de frente, y escorzando un tanto el lado derecho, está el famoso fabulista frigio representado en figura de un viejo sopista hambron y descamisado, envuelto

en un sayo pardo descolorido y mal ceñido con un harapo de lienzo, con un rancio pergamino arrimado con la mano derecha á la cadera, y la mano izquierda escondida en el pecho. Tiene á los piés, á la derecha, un cubeto de madera con un trapo negro al borde, y á la izquierda una especie de hatillo de ropa, que por otra parte parece un aparejo de bestia de carga.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural. En lo alto del lienzo se lee el nombre AESOPUS. Cuadro del último estilo del autor.

Fué ejecutado sin duda para decorar el R. Alc. y Pal. despues de restaurado.—Colec. de Felipe IV y de Cárlos II; *Torre de la Parada.*—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, como procedente del Pardo; *paso de tribuna y trascuartos.*—Grabado á buril por D. Manuel Esquivel, y al agua fuerte por Goya, La Guillermie y Galvan.—El dibujo de que se valió Goya se halla en Inglaterra, en la coleccion de Mr. Morse.

C. N.—J. DE LA PINT.—F. L.

1101.—*Menipo.*

Alto 1,79. Ancho 0,94.—Lienzo.

Luciano, el célebre escritor de Samosata, nos pinta á Menipo, anciano, calvo, envuelto en un palio lleno de remiendos y desgarrones, que da por todos lados paso al viento, siempre risueño y burlándose de los filósofos embusteros. Velazquez, que á fuer de hombre de elevado ingenio gozaba de sus privilegios como cualquier poeta, se imaginó un Menipo distinto del que retrató y encomió Luciano; y en despique de este mismo, tan infatuado con la filosofía menipea, hizo del cínico de Gadara la más repugnante y fea estantigua que rondó jamas los altos de las Vistillas ó los ranchos de gitanos de las afueras de Santa Bárbara. Representóle de pié en una desolada estancia, sin más ajuar que una cantarilla de agua puesta sobre una tabla sostenida en dos guijarros, como vanagloriosa fórmula de su sobriedad y abstinencia; con unos libros y un pergamino á los piés, en que

simboliza el menosprecio con que mira las obras de los filósofos; embozado en una capa negra, raida y mugrienta, más que por el frio, por la costumbre de no descubrir su interior; con un sombrero abollado y sin forma, medias de paño pardo remendadas, y zapatones de mozo de esquina, retratando admirablemente todo el cinismo del sujeto el aire socarron con que vuelve al espectador su cara intonsa y desaliñada, haciendo alarde de la expresion maligna de sus ojos y de la dilatacion canina de su boca, miéntras adivina uno que por debajo de la capa está acariciando con la mano derecha, dentro del bolsillo, los atramuces que constituyen su único alimento.— Figura de cuerpo entero y tamaño natural. En lo alto del cuadro se lee el nombre MOENIPPVS. Del último estilo del autor.

No sabemos si este lienzo fué pintado expresamente como su compañero el de *Esopo* para decorar la Torre de la Parada; pero consta que allí estaba durante el reinado de Cárlos II, y hasta despues de la muerte de este rey.— Como procedente del Pardo, y perdido ya el nombre de *Menipo*, figuró despues en la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, denominado retrato de *un filósofo*, en el *cuarto del infante D. Javier*.— Grabado á buril por D. Manuel Esquivel, y al agua fuerte por Goya y La Guillermie.

C. N.—J. DE LA PINT.— F. L.

1102.—*El dios Marte.*

Alto 1,79. Ancho 0,95.—Lienzo.

Un soldado conchudo y fullero que ha corrido la hampa en las guerras de Italia, Alemania y Flándes, no era un modelo muy á propósito para representar al hermoso númen de los combates, al predilecto de la diosa de la hermosura. Tal fué, sin embargo, el que eligió Velazquez para su Marte.— Representóle como un *modelo* de academia, escapado de una compañía de dragones, bigotudo, tumbon y mohino, sentado al borde de su cama con el pié izquierdo en el banquillo de pino, el codo izquierdo sobre la rodilla, y la mejilla apoyada en

la mano; todo desnudo, sin más traje que un paño azul arrebujado en el bajo vientre, un manto rojo carminoso echado á la espalda, cubriéndole en parte mano y pierna derecha, y un morrion encasquetado hasta los ojos, teniendo un palo á modo de bengala en la diestra. Púsole á los piés várias piezas de su arnés de guerra, y para completar su fisonomía de truhan dióle ojos pequeños y redondos, de mal contornados párpados, nariz achatada, y bigotazos sahumados de tabaco é impregnados de mosto de Yépes.—Figura de tamaño natural. Cuadro del último tiempo del autor.

Fué probablemente ejecutado despues del segundo viaje de Velazquez á Roma para decorar alguna de las piezas ó pasillos del R. Alc. renovado por Felipe IV. Palomino y Cean no le atribuyen fecha determinada.—Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo; *paso de tribuna y trascuartos;* con la correspondiente nota marginal en el inventario de 1772, que le señala como procedente de la *Torre de la Parada.*—En el mismo Palacio le vió Cean, y de allí probablemente vino al Museo.—Grabado en París por Le Villain, y en Madrid, al agua fuerte, con mucha inteligencia, por D. J. Vallejo, para *El Arte en España.*

C. N.—J. DE LA PINT.—F. L.

1103.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,40. Ancho 0,36.—Lienzo.

Sujeto de unos 35 años próximamente, de color cetrino, bigote y perilla negros con algunas canas; cabello corto y traje negro comun, con gorguera de fina batista lechugada.—Busto de tamaño natural. Del primer estilo del autor.

El escaso conocimiento que á mediados del siglo XVIII se tenía, bajo nuestros reyes de la casa de Borbon, de las escuelas española é italiana, hizo que en tiempo de Felipe V se atribuyese este retrato al Tintoretto entre los cuadros que el expresado rey tenía en su Pal. de S. Ildef., en el cual decoraba la *pieza donde antiguamente se decia la misa.* Más perdonable hubiera sido, en nuestro concepto, atribuirlo á Zurbaran.

1104.—*Retrato de hombre.*

Alto 0,56. Ancho 0,39.—Lienzo.

Trigueño, de cara delgada y facciones comunes, con

bigote negro escaso y el cabello cortado á media oreja. Golilla y traje negro ordinario.—Busto de tamaño natural. Del segundo estilo del autor.

Figura un *retrato con golilla*, como procedente de la *casa de la Duquesa del Arco*, en el inventario de la Colec. de Cárlos III, Pal. nuevo, *cuarto del Príncipe*, accidentalmente en el *Estudio* del pintor La Calleja.—Era en verdad aquél de mayores dimensiones, pero pudo haber sido cortado.

F. L.

1105.—*Retrato de Alonso Martinez de Espinar, ayuda de cámara del príncipe D. Baltasar Cárlos.*

Alto 0,74. Ancho 0,44.—Lienzo.

Aparenta tener unos 45 años de edad: sus facciones son comunes, su cabello castaño; lleva perilla y bigote á la fernandina. Traje negro y golilla.—Busto de tamaño natural.

En la curiosa coleccion de grabados comprada por el Gobierno al señor D. Valentin Carderera para la Biblioteca Nacional, existe un retrato de Alonso Martinez de Espinar, que dá el arcabuz á S. M. (sic), y autor del interesante libro *Arte de ballestería y montería*, que parece tomado del presente lienzo. Este mismo sujeto aparece retratado en otro cuadro de Velazquez, á saber en la hermosa *cacería de jabalíes* que compró al intruso rey José Bonaparte Lord Ashburton, que lo conserva en su galería de Lóndres.—Coleccion de doña Isabel Farnesio, Pal. de S. Ildef.

1106.—*Vista tomada en el jardin de la* Villa-Medici, *en Roma.*

Alto 0,44. Ancho 0,40.—Lienzo.

Construccion con un arco sostenido en columnas jónicas y decorada con pilastras y hornacinas. En la parte superior se ve un terrado con corpulentos cipreses.

Velazquez en su primer viaje á Roma, en 1630, residió unos dos meses durante la temporada de verano en aquella famosa *villa*, propiedad á la sazon de los Duques de Florencia; y es de creer que allí mismo ejecutase este lindo boceto y su compañero del número siguiente. De no hacerlos allí, los pintaria después en Madrid por los cróquis que habria tomado del natural á la aguada ó á la pluma. Ambos son recuerdos de una deliciosa residencia

que le fué nociva, porque acometido en ella de unas tercianas pertinaces, tuvo que abandonarla para trasladarse á una casa inmediata á la del Conde de Monterey, embajador de España en Roma, quien con sus obsequios y cuidados contribuyó á su pronto restablecimiento.—Colec. de Cárlos III, Palacio del Buen Retiro; *cuarto del infante D. Antonio.*

F. L.

1107.—*Vista tomada en el jardin de la* Villa-Medici, *en Roma.*

Alto 0,44. Ancho 0,38.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Estancia abierta en el terrado de aquel jardin, con una elegante *loggia* al fondo; y bajo el arco central una estatua antigua, echada, que parece la de Cleopatra.

Véase la nota que ilustra el cuadro anterior.—Colec. de Cárlos III, Palacio del Buen Retiro; *cuarto del infante D. Antonio.*

F. L.

1108.—*Vista del arco de Tito en el Campo Vaccino de Roma.*

Alto 1,46. Ancho 1,11.—Lienzo.

Concluida la guerra de Judea, que comenzó Vespasiano y acabó Tito, con la destruccion de Jerusalen é incendio del templo, entró el vencedor triunfante en la capital del orbe romano, donde para eterna memoria de aquel acaecimiento se erigió un arco triunfal, en cuyo friso se grabó de relieve el mismo triunfo.—Este monumento, en el estado en que en su tiempo se hallaba, pintó Velazquez en la presente vista, tomada en la *Via-Sacra*, descubriendo por el arco otros edificios y ruinas. Puso al lado opuesto un árbol, y muros, por encima de los cuales rebosa gran frondosidad; y en el primer término un pastorcito tocando el caramillo miéntras pace su ganado.—Cuadro oscurecido por la imprimacion roja del lienzo.

Pintado probablemente en Madrid por algun apunte tomado en Roma durante el primer viaje del autor por Italia.

C. L.

1109.—*Vista de la fuente de los Tritones, en el jardin de la Isla de Aranjuez.*

Alto 2,48. Ancho 2,23.—Lienzo.

Rodeada de enhiestos árboles vestidos de verde hiedra, se levanta una hermosa fuente de mármol, que lanzando al aire por un surtidor el agua, la recibe de nuevo en el pedestal de la estatua que la corona, y en una taza sobrepuesta á un grupo de columnas cercado de cariátides, y desde allí, á manera de blanda lluvia, la envia á otra taza mayor, sostenida asimismo por cariátides, la cual por diversos chorros la derrama en un estanque cuadrado, aumentándose el caudal con el que le suministran tres tritones colocados al rededor y otros cuatro surtidores más pequeños, inmediatos á los ángulos del referido pilon inferior. Amenizan la escena ocho figuras ligeramente bosquejadas y distribuidas sobre la húmeda y limpia arena que tapiza el primer término, entre las que sobresalen un galan que se acerca á saludar á una dama sentada al pié de un árbol, y dos mujeres que tienen á su lado un gran canasto de flores.—Cuadro de la buena época del autor; pero muy oscurecido por causa de la imprimacion roja de la tela.

Créese que pintó Velazquez este lienzo, ó al ménos hizo los estudios para él, en el año 1642, durante el viaje á Zaragoza de Felipe IV, cuya primera jornada fué á Aranjuez.—Grabado en madera para la obra de Stirling, *Annals of the artists of Spain;* litografiado por Pic de Leopold para la C. L.

1110.—*Vista de la calle de la Reina, en Aranjuez.*

Alto 2,45. Ancho 2,02.—Lienzo.

Á la derecha, una espaciosa alameda de altos y copudos árboles, formando una fresca umbría en que sólo penetran algunos rayos de sol por entre los troncos, y terminando al fondo en un boquete luminoso. Á la izquierda la tabla del rio con las orillas un tanto elevadas

y cubiertas de vegetacion. En primer término hay varios grupos de gente, y tres carruajes de Palacio, cada cual con un tiro de seis mulas, desfilan por delante de los cortesanos, que se detienen á mirar á las personas Reales, con direccion á la referida alameda de la *Calle de la Reina*, cuya entrada les franquea un guarda haciendo girar la barrera que la cierra.— Cuadro de la segunda época del autor.

Probablemente habrá ejecutado Velazquez esta obra en la época misma en que pintó la *fuente de los Tritones del jardin de la Isla*, es decir, en el año 1642, durante la primera jornada de Madrid á Zaragoza. No resulta catalogado este lienzo en ninguno de los inventarios que hemos examinado; al ménos no se hace expresion de él de una manera bastante clara.

C. L.

1111.—*Vista del Buen Retiro, segun estaba en tiempo de Felipe IV.*

Alto 1,47. Ancho 1,14.—Lienzo.

Estanque con arbolado al rededor, y figuras.

1112.—*Vista de una posesion Real* (?).

Alto 1,48. Ancho 1,11.—Lienzo.

Jardin con estatuas en primer término, y en el fondo, á la derecha, una construccion de piedra, á manera de alcázar, por detras de un grupo de árboles.

Pudiera ser que esta vista hubiese sido tomada desde el jardin de los Emperadores ó de la Priora del antiguo R. Alc. y Pal. de Madrid, despues de las obras ejecutadas en él por Felipe IV.

1113.—*Estudio de país y perspectiva.*

Alto 1,48. Ancho 1,11.—Lienzo.

Templo romano á la izquierda, á la derecha un rio: en el cielo el dios Mercurio hendiendo los aires con el caduceo en la mano; y en la parte baja otras figuras,

1114.—*Estudio de país y perspectiva.*

Alto 1,48. Ancho 1,11.—Lienzo.

Gran fábrica ruinosa, por entre la cual se descubren varios trozos de celaje.

VELAZQUEZ (Atribuido á).

1115.—*Estudio de cabeza de viejo.*

Alto 0,39. Ancho 0,31.—Lienzo.

Está de perfil: tiene el cabello y la barba canosos y desaliñados.—Tamaño natural.

El prontuario de la Colec. de Felipe V, en el Pal. de San Ildef. atribuye este estudio, colocado á la sazon bajo el núm. 44 en la *pieza donde antiguamente se decia la misa*, al Gobbo di Carracci, ó por su verdadero nombre el Bruzi, pintor italiano de Cortona, que floreció y murió en Roma en la primera mitad del siglo XVII. Sólo por respeto á la calificacion hecha bajo los últimos entendidos Directores de este Museo conservamos al gran pintor de Felipe IV esta obra, para nosotros espuria.

VELAZQUEZ (Copia de), por D. Francisco Goya.

1116.—*Cacería de jabalíes en el Hoyo: Real Sitio del Pardo.*

Alto 1,88. Ancho 3,03.—Lienzo.

En el centro está la tela dispuesta en círculo con fuertes lonas en una hondonada rodeada de montecillos poblados de bosque y mata parda, formando cañadas y barrancos. Dentro de la tela están los caballeros que hostigan á las reses y se preparan á matarlas, entre los cuales se distinguen el rey Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, el infante-cardenal D. Fernando y el ballestero de S. M. Juan Mateos, todos rivalizando en gallardía y destreza al inmolar los jabalíes en presencia de la reina doña Isabel de Borbon y de las damas que ocupan junto á la lona una fila de coches de color azul verdoso. En la parte de afuera están diseminados, for-

mando interesantes grupos, sólo de hombres, las gentes de diversas condiciones que han acudido á la batida, con sus pintorescos y varios trajes, ya negros, ya grises, ya de escarlata; unos á pié, otros á caballo; quiénes conversando, quiénes descansando sentados en el suelo y bebiendo; sin que falte quien se encarame á los árboles para ver mejor los lances de la cacería. Á la izquierda del espectador hay un montero de trahilla que lleva perros de refresco á la tela, miéntras contempla la gente un hermoso sabueso herido; y al lado opuesto un mozo de mulas y un arriero junto á su borrico.

El precioso original de este cuadro, regalado por Fernando VII á Lord Cowley, y vendido por éste á la *National Gallery* de Lóndres, en 1846, por la suma de 2.200 libras, debió ser ejecutado despues del segundo viaje de Velazquez á Italia, á juzgar por su estilo. Habia varios cuadros de monterías de Velazquez en los Palacios de Madrid y del Buen Retiro, en tiempo de Felipe IV y Cárlos II, y hasta los dias de Cárlos III hubo en el Pal. nuevo algunos de que desgraciadamente se ha perdido el rastro y cuyo paradero se ignora hoy de todo punto, exceptuando sólo el de la *cacería de Felipe IV, con la reina y sus damas en un tabladillo*, que sustraido del Alcázar de Madrid por el intruso rey José, vendió éste luego á Lord Ashburton, quien lo conserva en su galería de Lóndres. Éste de la caza en el Hoyo del Pardo decoraba en 1772, en el mismo Pal. nuevo, el *paso del cuarto del infante D. Luis.* — Un supuesto *boceto* de este cuadro, pagado 8.060 francos en la venta de Northwick, existe en la galería de Lord Hertford.

VELAZQUEZ (Escuela de).

1117.—*Retrato de Felipe IV.*

Alto 2,03. Ancho 1,25.—Lienzo.

De edad avanzada, como del postrer decenio de su vida. En pié, con traje negro de córte compuesto de ropilla, calzon y media de seda, zapato encerado, capa y golilla, el toison pendiente al pecho, la espada asomando al costado izquierdo, el sombrero negro en la mano de este lado, con el guante puesto, y la derecha naturalmente caida con un memorial doblado en ella, en cuyo membrete se leen las palabras *Señor, D. Juan de*

Góngora, tapando lo demás la mano. Tiene á la espalda una mesa cubierta con tapete encarnado, y detras de ella una cortina del mismo color.—Figura de tamaño natural.

El Sr. Bürger, en su articulo sobre Juan de Pareja (*Histoire des peintres: École espagnole*), atribuye caprichosamente á este pintor el presente retrato, que nada tiene de su estilo. Nosotros creemos poderlo atribuir con más fundamento á Juan Bautista del Mazo.—Grabado en madera por Delangle para la referida obra.

1118.—*Retrato del príncipe D. Baltasar Cárlos, con traje de córte y escopeta en la mano.*

Alto 1,58. Ancho 1,13.—Lienzo.

Representa el príncipe niño unos 8 años de edad: está en pié, escorzando el lado derecho, vestido con jubon de tisú, coleto y calzon de terciopelo verde oscuro con adornos de oro, borlones de lo mismo en las ligas, medias verdes y zapatos encerados, valona bordada, talabarte amarillo, del que pende la espada, sobre cuyo puño descansa la mano izquierda, y guante gris con vuelta verde recamada de hilillo de oro. Tiene la mano derecha sobre una escopetilla, y al pié el sombrero negro con plumas sobre un almohadon, el cual y la cortina del aposento son de color de rosa bajo. El fondo es la pared lisa de la estancia en que se halla el príncipe, con un balcon á la izquierda, por donde se registra la campiña. El país que se descubre manifiesta, al parecer, haberse pintado este retrato en el Palacio del Pardo.

Este retrato pasaba como original de Velazquez, pero nos ha decidido á negarle la autenticidad su ejecucion, evidentemente pobre, y la concepcion poco feliz del conjunto. El rostro no está pintado con la libertad que siempre usó Velazquez, sobre todo en la época á que la edad del niño retratado lo refiere: el color está extendido sin pasta y como si fuera un mero bosquejo, y la disposicion de los accesorios ofrece escasísimo ingenio y muy poca gracia.

C. L.—F. L.

VILLAVICENCIO (D. Pedro Nuñez de).—*Nació en Sevilla en* 1635; *murió en la misma ciudad en* 1700. (Escuela sevillana.)

Debió á su ilustre linaje el poder llevar el hábito de caballero de la órden de San Juan, y á la amistad tierna y solícita de Bartolomé Estéban Murillo el título honroso de continuador de su escuela. Despues de haber recibido en casa de éste las primeras lecciones, los deberes de su sagrada milicia le llevaron á Malta, de donde salió repetidas veces con las caravanas de su órden, continuando, sin embargo, el ejercicio de los pinceles en aquella misma isla siempre que regresaba á ella, bajo la direccion de otro caballero de la Lengua de Italia, Mattia Preti, de quien posee dos obras este Museo. Las lecciones de este acreditado profesor, que á su vez habia sido discípulo del Guercino, le hicieron adelantar mucho en el claro-oscuro. Vuelto á España, se constituyó de nuevo adepto constante de Murillo, á quien no abandonó ya nunca. Concurrió con él al establecimiento de la Academia de Sevilla, y contribuyó con dones á su decencia y conservacion. Asistió á su maestro durante su enfermedad, fué testigo de su testamento, y le acompañó hasta el último instante de su vida, pues el gran pintor sevillano espiró en sus brazos. Vino luégo á Madrid, y presentó á Cárlos II el gracioso cuadro de su mano que se conserva en este Museo, regalando otro distinto al conde de Monterey, magnate grandemente aficionado á las artes. Despues de haber servido al Rey y á su Órden en empleos de distincion, falleció en su ciudad natal.—Dícese que sobresalió en el género de retratos, pero no conocemos ninguno suyo; tampoco hemos visto sus cuadros de asuntos religiosos; mas Cean Bermudez, que alcanzó los que se le atribuian en el coro bajo del convento del Cármen Calzado de Sevilla, asegura que, aunque imitó en ellos el colorido de Murillo, no tenian el mérito del cuadro de costumbres regalado al Rey.—No sabemos que ningun museo extranjero posea obras del caballero Villavicencio, á quien podemos llamar *aficionado* más que *profesor*.

1119.—*Muchachos jugando á los dados.*

Alto 2,38. Ancho 2,07.—Lienzo.

Á la derecha del espectador forman grupo seis muchachos medio desarrapados, cursantes de Triana: dos jugando á los dados y disputando al rededor de una capa vieja y raida tendida en el suelo; dos mirándolos, y otros dos robando el dinero á los que juegan. De estos dos ladronzuelos, uno sustrae disimuladamente los cuartos y otro los recibe. Un sétimo muchacho (añadido por mano extraña) se mece sobre ellos entre las ramas de un árbol. Á la izquierda se presenta una mu-

chachuela acompañando á un niño ridículamente vestido con una especie de leviton, que trae un mendrugo en la mano. Ella tiene una rosa en la mano derecha, apoyada en el pedestal de una columna truncada, sobre la cual alarga su cuello un pavito real, todo blanco. En lontananza dos muchachos caminan juntos llevando el uno una espuerta al brazo y el otro un costal á la espalda.— Figuras de tamaño natural. Toda la parte superior del cuadro aparece añadida y pintada por distinta mano.

Coleccion de Cárlos II, R. Alc.; *obrador de los pintores de cámara* en el *Cuarto del Príncipe;* inventariado al hacer entrega de dicho obrador á Luca Giordano, en 1694, como de 7 cuartas de altura.—Colec. de Cárlos III, Palacio nuevo; *antecámara de la Princesa*, donde hacia juego con el de Giordano de este Museo, núm. 234. Inventariado en 1772 como procedente de la Zarzuela, y tambien con altura mucho menor de la que ahora tiene: prueba evidente de haber sido en época posterior añadido por lo alto.—El boceto que hizo Villavicencio para este cuadro se conservaba en vida del mencionado Luca Giordano en el citado obrador.

C. L.—F. L.

ZURBARAN (Francisco de).—*Nació en Extremadura, en la villa de Fuente de Cantos, donde fué bautizado el dia* 7 *de Noviembre de* 1598. *Murió en Madrid en* 1662 (?). (Escuela sevillana.)

Sus padres, Luis de Zurbaran (ó Sorvaran, como tambien escribe Diaz del Valle) é Isabel Marquez, le dieron la educacion correspondiente á su clase de modestos labradores; pero habiendo advertido en él gran inclinacion á la pintura, para no contrastar su vocacion le enviaron á aprender á Sevilla, en la escuela del licenciado Roelas, donde hizo tales adelantamientos, que se granjeó, sin salir de ella, una envidiable reputacion. Comenzó su carrera artística como Velazquez, amando la verdad hasta el punto de no transigir con ninguna de las formas y efectos de convencion y rutina, copiando fielmente lo que veia en la naturaleza. Algo, no obstante, se dejó influir por las obras del Caravaggio, cuya fuerza de claro-oscuro se conoce le cautivaba. En 1625 acabó de pintar los grandes lienzos del retablo de San Pedro de la catedral, por encargo del Marqués de Malagon, y por este tiempo ejecutó su célebre cuadro de *la Apoteósis de Santo Tomas de Aquino* para el altar mayor de la iglesia del Colegio del mismo Santo en Sevilla, hoy existente en aquel museo provincial tras azarosas vicisitudes, que afortunada-

mente no han hecho más que extender la fama de su autor por la Europa culta. Pasó despues á Guadalupe, donde pintó para aquel famoso monasterio de Jerónimos, ademas de várias obras, los ocho grandes y admirables cuadros de la *Vida del santo Doctor* y fundador, que son de lo mejor que puede citarse de su mano. Restituido á Sevilla, concluyó los muchos encargos que allí habia dejado pendientes; y entónces ejecutó los tres grandes cuadros de la cartuja de Santa María de las Cuevas y el celebrado *Crucifijo* del convento de San Pablo, del que dice Cean *que efectivamente parece de escultura.*—Hay en la vida del artista dos épocas completamente ignoradas: no se sabe cuándo ni con qué ocasion vino por primera vez á la córte, donde logró el título de pintor de Felipe IV; pero debió ser forzosamente ántes del año 1633, en que concluyó el retablo mayor de la cartuja de Jerez, en uno de cuyos cuadros firmó como tal pintor del Rey. Tampoco se sabe dónde estuvo los años que trascurrieron desde que terminó esta obra de la Cartuja hasta que volvió á Madrid en 1650, llamado, como asegura Palomino, por D. Diego Velazquez de Silva de órden de S. M.; pero nos consta que estaba en Sevilla el año 1639 por un documento que se conserva en el Archivo de Palacio (Pardo y sus agregados. Felipe IV, leg. 2, núm. 1), que es parte de una correspondencia epistolar habida entre Francisco de Zurbaran y el Marqués de las Torres, Superintendente á la sazon de las obras del Alc. de Madrid, acerca de la obra de dorado del *salon grande* de dicho R. Alc. y Pal. Colígese de ella que así como para la decoracion del renovado Alcázar se ponia á contribucion en la córte á todos los artistas y artífices de más crédito, escultores, pintores, tallistas, marmolistas, fundidores, etc.; así los oficiales necesarios para trabajar en ciertos ramos del arte y de la industria que no florecian en Madrid, eran traidos de las poblaciones que más sobresalian en ellos. Vinieron de la mudejar Toledo los maestros más acreditados en el arte de hacer azulejos, y los doradores vinieron de la fastuosa Sevilla, donde aun duraban quizá las tradiciones de los que habian revestido de deslumbradora gala las espaciosas tarbeas del Alcázar morisco. Concertáronse por mediacion de nuestro esclarecido pintor 12 doradores hábiles para trabajar en el Salon nuevo de Palacio: uno de ellos cayó enfermo sin poder llevar á cabo su ajuste, y los 11 restantes salieron de Sevilla para la córte el dia 8 de Octubre de 1639, y tardaron nueve dias en llegar á su destino, y once en regresar á su tierra despues de concluida la obra. La carta de Zurbaran que anuncia al Marqués la salida de Sevilla de dichos artífices, figura enlegajada como comprobante de las cuentas del pagador Pedro Jerónimo Mancebo.—Hemos visto cuándo ejecutó Zurbaran sus más famosas obras, esto es, las del Colegio de Santo Tomas, las de la Cartuja de Sevilla y las de la Cartuja de Jerez; sabemos que despues de su segundo viaje é instalacion en Madrid casi no hizo más que los *trabajos de Hércules* para decorar la parte alta del *Saloncete* del Buen Retiro, otros cuadros para la Casa de Campo y algunos Sitios Reales, y lienzos de caballete para varios particulares; lo que completamente se ignora es la fecha de las infinitas obras que ejecutó para las parroquias de San Estéban y San Roman de Sevilla, para la iglesia de San Buenaventura, Colegio de San Alberto, Carmelitas Calzados, Merced Calzada, Mercenarios Descalzos, Santo Domingo de Portaceli, Trinitarios Calzados, Capuchinos, convento de San Pablo y Colegio de Maese Rodrigo de la misma ciudad; y

para los conventos de San Pablo y la Merced de Córdoba, y de Capuchinos de Jerez de la Frontera. Este prodigioso número de obras se dispersó por efecto de la desamortizacion, pero las concepciones más notables del gran pintor extremeño se han salvado en el rico museo provincial de Sevilla. Allí están para estudio y admiracion de los aficionados al estilo de este pincel tan poderoso y rico, aunque sombrío, ademas de la *Apoteósis de Santo Tomas*, los tres grandes lienzos de la Cartuja de las Cuevas, á saber, *la Virgen cobijando bajo su manto á los monjes cartujos*, *San Bruno en presencia del Papa Urbano II*, y *los cartujos con San Hugo en el refectorio*, *ó sea el milagro del santo voto.* Allí tambien el lienzo de la misma Cartuja con el bello pensamiento, casi en boceto, de *Jesus, niño, hiriéndose al tejer la corona de espinas*, del que poseyó el cuadro, por cierto muy concluido, el Sr. Madrazo (D. José) en su numerosa coleccion de pinturas, enajenada por sus herederos al Sr. Marqués de Salamanca; y allí, por fin, el *Jesus coronando á San José*, de no sabemos qué procedencia, el *San Luis Beltran* del convento de Santo Domingo de Portaccli, y diez y seis cuadros más, que no nos detendrémos á describir.—Zurbaran está muy incompletamente representado en este Museo del Prado; casi nos atrevemos á decir que se le comprende mejor en los cuadros que posee de él la Academia de Nobles Artes de San Fernando, donde al ménos dan cabal idea de su grandiosa y naturalísima manera de pintar y plegar los paños, singularmente los de lana blancos, los *retratos de cinco PP. Mercenarios*, procedentes del convento de la Merced Calzada de Sevilla. Sobresale en todas sus obras un profundo estudio de la naturaleza y un modo enteramente personal de percibir los efectos del claro-oscuro, uniendo á la energía del Caravaggio (á quien sobrepuja en la verdad, y sobre todo en la elevacion y dignidad del sentimiento moral) un arte singularísimo para acusar la aniquilacion de ciertas tintas en las grandes masas de sombra, segun nos la da la fotografía. Diríase que este precioso auxiliar del colorista habia sido familiar á Zurbaran. Pero observa muy oportunamente un sagaz crítico moderno (Mr. Ch. Blanc, *Hist. des peintres*, etc.) que este gran pintor no fué sólo un prosélito del naturalismo de su época: tuvo, dice, la pasion de lo real y al mismo tiempo la aspiracion al ideal católico, peculiar de un pueblo como el español, seducido por la gala de la materia y propenso al más austero ascetismo. Esta dualidad engendró en la mente de Zurbaran las cualidades que más le distinguen, á saber, una expresion profundamente religiosa y espiritualista, y un amor casi exaltado hácia los accesorios espléndidos, en que rivaliza con los mismos maestros venecianos, incluso el *magnífico* Pablo Veronés. Lo que no se explica en su dibujo, sino por el abuso del maniquí, es su modo violento de plegar las estofas ligeras, como el lino, la seda, etc., cuando representa ángeles ú otros personajes ideales, cuyas vestiduras parecen de papel mojado.—Palomino pone su muerte en el año 1662, pero en esto no hace más que referirse á la tradicion oral. Don Lázaro Diaz del Valle dice: «Vive en esta villa de Madrid, año de 1662.»

1120.—*Vision de San Pedro Nolasco.*

Alto 1,79. Ancho 2,23.—Lienzo.

Arrodillado y dormido el santo fundador de la órden de la Merced delante de una mesa, en que tiene un libro abierto, y en la cual descansa todo el peso de su cuerpo, apoyando en ella el codo izquierdo y en la mano la mejilla, contempla á un ángel mancebo que se le aparece en su sueño. Viste el santo mercenario el hábito blanco de su instituto, bajo cuyo escapulario esconde la mano derecha. El paraninfo posa en el suelo, donde arrastra la rozagante estola rosada, y sus tornasoladas alas áun extendidas parece como que agitan el ambiente húmedo del lóbrego aposento. Un ligero cendal azul, recogido por una extremidad á su cintura, rodea su brazo izquierdo y pende por este lado. Con la mano derecha levantada muestra al Santo la Jerusalen celestial, que se descubre en lo alto en un rompimiento de gloria, contornada de arreboladas nubes. Detras del Santo se ve la silla de tijera en que estaba sentado.—Figuras de tamaño natural. Firmado, *F. de Z. f.*

Este lienzo y su compañero el núm. 1121 formaron parte de una serie de doce cuadros de la vida del Santo que adornaban el claustro chico del convento de la Merced Calzada de Sevilla, y de los cuales sólo siete eran de Zurbaran. No sabemos cuándo pasaron de dicho convento á la Casa Real, pero debió ser modernamente, porque ademas de haberlos visto Cean en el paraje para donde fueron pintados, no se hace aún expresion de ellos en los inventarios del tiempo de Cárlos III.

C. L.—F. L.

1121.—*Aparicion de San Pedro apóstol á San Pedro Nolasco.*

Alto 1,79. Ancho 2,23.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Arrodillado el Santo y con los brazos abiertos ve en un éxtasis á su patrono San Pedro apóstol entre resplandores de gloria, crucificado cabeza abajo, segun fué

martirizado. — Figuras de tamaño natural. Firmado, *Franciscus de Zurbaran faciebat* 1629.

De la misma procedencia que el anterior. Véase la nota que le ilustra.

C. L.—F. L.

1122.—*Hércules separando los dos montes Calpe y Ábyla.*

Alto 1,36. Ancho 1,53.—Lienzo.

Este cuadro y los nueve siguientes representan varios de los prodigios que llevó á cabo Hércules, semidios tebano, hijo de Júpiter y Alcmena, instigado por el secreto ódio que le tenía su padrastro Euristeo. Denomínanse comunmente *los doce trabajos de Hércules*. Pueden verse explicados en cualquier compendio ó diccionario de mitología.

Fueron pintados este lienzo y sus compañeros para la parte alta del *Saloncete* del Buen Retiro, que decoraban aún en tiempo de Cárlos II, donde constan inventariados á la muerte de este Rey, en 1700. El inventario no les asigna autor; Cean, por su parte, parece atribuir á Zurbaran sólo cuatro lienzos.

1123.—*Hércules venciendo á los Geriones.*

Alto 1,36. Ancho 1,67.—Lienzo.—(Compañero del anterior.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1124.—*Hércules luchando con el leon de la selva Nemea.*

Alto 0,51. Ancho 1,66.—Lienzo.—(Compañero de los dos anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1125.—*Hércules luchando con el jabalí de Erimanto.*

Alto 1,32. Ancho 1,53.—Lienzo.—(Compañero de los tres anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1126.—*Hércules sujetando al toro de Creta que envió Neptuno contra Mínos.*

Alto 1,33. Ancho 1,52.—Lienzo.—(Compañero de los cuatro anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1127.—*Hércules luchando con Anteo.*

Alto 1,36. Ancho 1,53.—Lienzo.—(Compañero de los cinco anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1128.—*Hércules luchando con el cancerbero para sacar á Alcéstes del infierno.*

Alto 1,32. Ancho 1,51.—Lienzo.—(Compañero de los seis anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1129.—*Hércules deteniendo el curso del rio Alfeo.*

Alto 1,33. Ancho 1,53.—Lienzo.—(Compañero de los siete anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1130.—*Hércules matando á la hidra de los pantanos de Lerna.*

Alto 1,33. Ancho 1,67.—Lienzo.—(Compañero de los ocho anteriores.)

Véase la nota que ilustra al cuadro núm. 1122.

1131.—*Hércules atormentado por el fuego de la túnica del centauro Neso.*

Alto 1,36. Ancho 1,67.—Lienzo.—(Compañero de los nueve anteriores.)

Véase la nota que ilustra el cuadro núm. 1122.

1132.—*Santa Casilda.*

Alto 1,84. Ancho 0,99.—Lienzo.

Está en pié escorzando el lado izquierdo, y representada en el acto de convertírsele en rosas el pan que llevaba en la falda para socorrer á los cristianos cautivos, cuando, sorprendida por su padre el Rey moro ejerciendo aquella caridad, quiso Dios por este milagro librarla de la muerte. Lleva falda noguerada sobre otra gris oscuro, cuerpo azul con media sobrefalda, mangas encar-

nadas, y á la espalda una especie de mantellina larga amarilla: cadena de oro y collar.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Parece haber sido pintado para algun altar.

C. N.

1133.—*El niño Jesus dormido.*

Alto 0,75. Ancho 1.—Lienzo.

Descansa tranquilamente sobre la cruz y tiene al lado la corona de espinas. Un ropaje carmesí cubre la parte inferior de su cuerpo.

F. L.

ANÓNIMOS DE ESCUELAS ESPAÑOLAS.

ESCUELA ANTIGUA DE CASTILLA.

1134.—*Santa Clara.*

Alto 0,99. Ancho 0,56.—Tabla.

Está en pié con hábito grisiento y cogulla negra, teniendo en la mano izquierda la custodia, símbolo de su amor ardiente á la Sagrada Eucaristía, y en la derecha el libro de las constituciones de las Clarisas, fundacion suya. El nimbo de la Santa y la custodia son de oro. Fondo, paisaje con árboles y peñascos.

Parece portezuela de un retablo. El estilo es el propio de algunos pintores de Castilla de fines del siglo XV y principios del XVI, con cierto sabor flamenco.

1135.—*Santa Lucía.*

Alto 0,99. Ancho 0,56.—Tabla.—(Compañero del anterior.)

Está en pié, vestida de túnica amarilla y manto rojo, teniendo la fuente con los ojos en la mano derecha, y en la izquierda la palma de mártir. La fuente y el nimbo que rodea la cabeza de la Santa son de oro. Fondo, paisaje con árboles.

Parece tambien portezuela de retablo. Véase la nota al anterior.

1136.—*San Márcos.*

Alto 1,30. Ancho 0,39.—Tabla.

Está el Santo Evangelista representado en pié, vestido de túnica rosada y manto verde, con el libro que ha escrito en la mano izquierda, arrimado á la cadera, y en la derecha, levantada, la pluma. El toro que le sirve de distintivo ó emblema está echado detras de él.

Fragmento de un tríptico. Recuerda en el estilo á algunos pintores del siglo XVI, discípulos de los maestros romanos y florentinos.

ESCUELAS ESPAÑOLAS INDETERMINADAS.

1137.—*San Estéban ordenado de diácono.*

Alto 1,60. Ancho 1,23.—Tabla.

«Por aquellos dias, creciendo el número de los discípulos, se suscitó una queja de los griegos contra los hebreos, porque no se hacia caso de sus viudas en la distribucion del sustento diario. En atencion á esto, los doce apóstoles, convocando á todos los discípulos, les dijeron: «No es justo que nosotros descuidemos la predicacion de la palabra de Dios por cuidar de las mesas; por tanto, hermanos, nombrad de entre vosotros siete sujetos de buena fama, llenos del Espíritu Santo, y de inteligencia, á los cuales encarguemos este ministe-

rio.....» Pareció bien la propuesta á toda la asamblea, y así nombraron á Estéban, varon lleno de fe, y á Felipe, y á Prochôro, á Nicanor y á Timon, á Parmenes y á Nicolas, prosélito antioqueno. Presentáronlos á los apóstoles, los cuales, haciendo oracion, les impusieron las manos, ó consagraron.» (*Act. Apost.*, VI.)

El Príncipe de los apóstoles, San Pedro, sentado en una silla consular y revestido de pontifical con un magnífico pluvial de oro é imaginería, y la tiara puesta, extiende la mano sobre la cabeza de Estéban, que está arrodillado delante de él, vestido con una rica dalmática de brocado y con las manos juntas, recibiendo la sagrada ordenacion en actitud humilde. Detras de San Estéban, á la izquierda del espectador, está un anciano que al parecer le ha presentado á San Pedro; y rodean el grupo principal otros discípulos griegos y hebreos que presencian la ceremonia en diferentes actitudes. Más gente aún asoma detras, y al fondo se representa en episodio, en una especie de cenáculo, sostenido por columnas de elegante estilo plateresco, al nuevo diácono ejerciendo el ministerio para que acaba de ser consagrado, esto es, sirviendo la mesa y distribuyendo el sustento á las viudas.—Figuras de cuerpo entero y tamaño menor que el natural.

Aunque este cuadro formaba juego con los de Joanes, números 749 á 753 de este Museo, encabezando con él la serie de pasajes de la vida de San Estéban representada en el retablo mayor de la parroquia de su advocacion, en la ciudad de Valencia, es evidente que no fué ejecutado por la misma mano que los otros. Ó el retablo fué comenzado por un discípulo de Joanes, ó despues de muerto éste padeció detrimento en la tabla que representaba la ordenacion del Santo, y fué menester renovarla. De todas maneras, no siendo esta tabla de Vicente Macip, no era posible incluirla con aquellas otras entre sus obras. Pero ¿á qué pincel se debe la presente? Las obras que en Valencia hemos visto del P. Borrás nos hacen sospechar que sea él el autor.

1138.—*Asunto místico.*

Alto 2,05. Ancho 1,63.—Lienzo.

La Vírgen, sobre un trono de nubes, tiene en sus brazos al niño Dios, y á su lado derecho, arrodillado, á San Francisco, que parece interceder por varios devotos de ambos sexos que hay al pié. Ponen ante éstos de manifiesto la sagrada aparicion unos ángeles descogiendo un pabellon oscuro franjado de amarillo. Los devotos son, á la izquierda, dos caballeros y una señora, aquéllos vestidos de negro con voluminosas gorgueras y puños de encaje, y ésta con la cabeza cubierta como con un sudario; y á la derecha, otro caballero con el mismo traje que los primeros, una señora y un niño, lujosamente ataviados á la usanza de fines del siglo XVI.—Figuras de tamaño natural; en busto con manos las de los devotos.—Parece representar este cuadro algun milagro obrado en favor de una familia principal por Nuestra Señora, intercediendo San Francisco.

Los trajes de los personajes retratados, la colocacion simétrica de éstos, y la ejecucion de la obra, revelan la mano de un buen pintor castellano de fines del siglo XVI ó principios del XVII.

1139.—*La Asuncion de Nuestra Señora.*

Alto 1,37. Ancho 0,70.—Lienzo.

Al pié están los apóstoles reunidos en torno del sepulcro de María.

1140.—*Guirnalda de flores con la Sacra Familia en el centro.* (Imitacion del estilo flamenco.)

Alto 0,83. Ancho 0,61.—Lienzo.

Sólo examinando detenidamente su ejecucion se reconoce que es español este cuadro. En el medallon del centro, que representa á Nuestra Señora con el niño Jesus y San José, se advierte el deseo de imitar algunas obras que ejecutó Van Dyck en este género.

1141.—*Marina.*

Alto 0,76. Ancho 0,97.—Lienzo.

Una lancha arriba á la costa, donde descuellan las ruinas de un templo antiguo.

1142.—*Vista del estanque del Retiro y del embarcadero.*

Alto 0,82. Ancho 1,14.—Lienzo.

Hay en él dos falúas y gente que las mira.

Recuerda el estilo de Brambilla en sus primeras obras.

1143.—*Florero.*

Alto 0,65. Ancho 0,55.—Lienzo.

Rosas, guisantes de olor y otras flores.

Algunos inteligentes creen este cuadro de Margarita Caffi, distinguida pintora italiana que floreció en Florencia ó Cremona en el siglo XVIII.

1144.—*Retrato del rey Cárlos III en traje de cazador.*

Alto 2,10. Ancho 1,27.—Lienzo.

Está el augusto personaje en el campo, de pié, escorzando el lado izquierdo, vestido con casacon gris, calzon y botin pardo y chupa amarilla. Tiene puesto un sombrero negro tricornio, el cuchillo de monte al cinto, bandas al pecho, en la mano derecha los guantes blancos y en la izquierda la escopeta, y echada á sus piés una perra blanca, con el letrero *Rey nuestro señor* en el collar. Fondo, campo desnudo de árboles, con alguna mata parda y montes en lontananza.—Figura de cuerpo entero y tamaño natural.

Créese generalmente de Goya este retrato, y el artista-escritor frances M. Ch. Iriarte, en su reciente obra *Goya, sa vie, son œuvre*, etc., presume probarlo alegando pormenores más que razones, y diciendo que aquel pintor lo ejecutó á poco de presentarle á Cárlos III el célebre Conde de Floridablanca, su protector, por los años de 1782 á 1783; y que le pintó con el traje de caza favorito suyo, minuciosamente descrito por el Duque de Fernan-Nuñez en las *Memorias* que dejó sobre su vida.—Sin negar nosotros que Cár-

los III se hizo retratar en semejante conformidad, sólo nos oponemos á que fuese Goya el que lo ejecutára. Puede ser este retrato copia de otro, pintado en Nápoles, siendo D. Cárlos rey de las Dos Sicilias, que encontramos inventariado en 1746 entre los cuadros que poseia doña Isabel Farnesio en el Pal. de S. Ildef., y despues, en 1774, entre los que formaban la coleccion de Cárlos III, ya rey de España desde 1759. El último de los citados inventarios, redactado en época en que áun Goya no habia sido presentado á Cárlos III, le describe de esta manera: «Número 742. El rey D. Cárlos, nuestro señor, »de cuerpo entero, vestido de caza, con una perra blanca. Alto 9 piés, an»cho 6. *Pieza* 3.ª *de Azulejos.*» Verdaderamente el lienzo que contemplamos tiene menores dimensiones, y el personaje en él retratado representa, no los 30 años escasos que deberia tener, sino 70 años por lo ménos; de donde deducimos que el presente cuadro, ó es el mismo que vino de Nápoles para doña Isabel Farnesio, disminuido en tamaño y repintada en él la cabeza hácia los años de 1786, ó es una copia ejecutada por entónces, variando la fisonomía del Rey y representando su semblante curtido por el sol y la intemperie. De ninguna de las dos maneras, áun cuando Goya interviniese dando algunos toques en la cabeza de este retrato, puede decirse suya la obra. Lo frio y destemplado del conjunto nos la hace atribuir á cualquiera de los pintores adocenados de aquella época, como La Calleja, Castillo, Barbaza, etc.

1145.—*Florero.*

Alto 0,62. Ancho 0,43.—Lienzo.

En un jarron dorado, puesto en la esquina de un pedestal, margaritas, rosas, tulipanes y otras flores.

Participa del estilo de Bartolomé Perez.

AMPLIACION Á LAS ESCUELAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS.

AUTORES ITALIANOS.

CANTARINI (Simone), *da Pesaro, llamado tambien* Il Pesarese.—*Nació en Oropezza, cerca de Pésaro, en* 1612; *murió en* 1648. (Escuela boloñesa.)

Fué discípulo de Pandolfini y de Ridolfi; se perfeccionó estudiando las obras de Baroccio, y por último, prendado de la manera del Guido, se entregó de lleno á imitar las obras de éste. Su presuncion le hizo antipático al gran maestro boloñes, y despues de haber peregrinado de Roma á Bolonia y de Bolonia á Mantua, sin poder echar raíces en parte alguna por efecto de su mal carácter, murió desgraciadamente en Verona con síntomas de haber sido envenenado.

75 *a.—Sacra familia.*

Alto 0,72. Ancho 0,55.—Lienzo.

La Vírgen, representada como una jovencita campesina, con saya y justillo rojo, y un paño azul que cubre su asiento, está sentada de perfil volviendo la cara al espectador. El niño Jesus, de pié sobre su muslo, se abraza á su cuello y vuelve la mirada á San José, que un tanto retirado y en sombra, y apoyado en un pedestal, está leyendo en un libro.

Un olvido involuntario, dimanado de la alteracion del nombre del autor en el índice alfabético del antiguo catálogo, donde no figuraba por su legítimo apellido, sino por el gentilício de Pessarese, ha sido la causa de que no hayamos incluido este cuadro en su lugar oportuno.

CHIMENTI DA EMPOLI (Jacopo).—*Nació en Empoli, cerca de Florencia, en* 1554; *murió en* 1640. (Escuela florentina.)

Fué discípulo de Tomasso da San Friano, pero se consagró principalmente á seguir las máximas de Andrea del Sarto, con cuyas obras han llegado á confundirse muchas de sus producciones. Abundan éstas en los templos y palacios de toda la Toscana. Cítase como su obra más sobresaliente el *San Ivo acogiendo las peticiones de las viudas y huérfanos,* que posee Florencia.

111 *a.—La oracion del Huerto.*

Alto 1,20. Ancho 0,25.—Tabla.

Está Jesus arrodillado en la subida del monte de las Olivas; aparécesele en la cima un ángel entre nubes y rayos de gloria, que le presenta el cáliz, llevando sobre el hombro la cruz. Los discípulos Pedro, Juan y Jacobo están dormidos; dos de ellos á la derecha, y el tercero á la izquierda al pié del monte. Divísase de léjos, á la claridad de la luna, la hueste que viene á prender á Jesus, conducida por Júdas. Fondo: peñascos con árboles, y llanura en último término.

Creimos tener fundamento suficiente para incluir este cuadro entre los flamencos, atendidos el acento un tanto rígido de su dibujo y otros caractéres propios de los pintores neerlandeses formados en Roma y Florencia en el siglo XVI. Cediendo á la autoridad de profesores entendidos, hemos debido desistir de nuestro propósito y devolverlo á las escuelas italianas.

ESCUELA LOMBARDA.

585 *a.—El nacimiento de Jesus.*

Alto 0,44. Ancho 0,35.—Lienzo.

Los ángeles ayudan á la Vírgen á preparar la cuna para el Dios niño sobre un montoncillo de paja.

AUTORES ESPAÑOLES.

MAELLA.

778 *a.—Una marina.*

Alto 0,56. Ancho 0,74.—Lienzo.

Al fondo un castillo, y en primer término pescadores que recogen sus redes, y una mujer que vende un pez á un caballero apeado de su mula.

MENENDEZ.

842 *a.—Frutero.*

Alto 0,63. Ancho 0,84.—Lienzo.

Uvas y melocotones.

842 *b.—Frutero.*

Alto 0,63. Ancho 0,84.—Lienzo.

Un melocoton partido, brevas, una bota de vino y una cesta con una servilleta dentro.

NUEVAS ILUSTRACIONES.

Cerca ya de su término la impresion del presente volúmen, nuevas investigaciones, hechas principalmente en los archivos de Palacio, del Museo y de la Real Academia de San Fernando, nos han proporcionado algunos datos más sobre los cuadros de las *escuelas Italiana* y *Española,* que ofrecemos al lector ántes de cerrar esta *Primera Parte* de nuestra obra. La procedencia de las obras maestras que exornan los salones de este riquísimo Museo, y las vicisitudes por las cuales han pasado ántes de venir á él, son materias de capital interes, que justifican nuestro propósito, áun á despecho de prolijidades enojosas para el vulgo de los aficionados. Los entendidos y dados á este estudio no nos censurarán porque aumentemos las noticias acerca de la historia de los cuadros, imponiéndonos nuevas fatigas. No nos causa pesadumbre recorrer á veces hoja por hoja, para identificar un solo cuadro, cuadernos voluminosos de inventarios de muchos reinados; lo que sentimos es tener con harta frecuencia una vehemente presuncion de que tal ó cual obra figuró en tal ó cual Palacio, y no poderlo consignar por carecer aquellos documentos de los pormenores ó de la claridad necesarios, sin los cuales no es posible fundar atribuciones ni procedencias seguras. Aun así cometerémos errores y descuidos, que procurarémos corregir en las ediciones ulteriores.

ALBANO.

Números 1 y 2.—Estos cuadros fueron trasladados, no se sabe en qué época, á la Real Academia de San Fernando en calidad de depósito, y en Abril de 1827 pasaron al Museo en virtud de órden de la Mayordomía Mayor de S. M. de 12 de Marzo anterior.

3.—Vino al Museo del Pal. de S. Ildef. en 1832.

ANGUISOLA (Lucía).

15.—Este retrato figura en 1700, á la muerte de Cárlos II, en el Palacio antiguo de Madrid, entre las *pinturas desmontadas de las bóvedas del Ticiano.* Se salvó sin lesion del incendio del año 1734 y estuvo depositado, con todos los demás cuadros que pudieron ser librados de aquella catástrofe, en el llamado Palacio Arzobispal de esta córte *.

* Para evitar contínuas repeticiones, advertimos que todos los cuadros salvados de aquel incendio estuvieron depositados muchos años en la referida

ARIAS.

641.—Fué salvado en 1734 del incendio que destruyó el antiguo Alc. y Pal. de Madrid.

BASSANO (Jacopo).

22.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Fué traido de Sicilia y legado al Rey por el príncipe Filiberto de Saboya.

23.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Salvado del incendio de 1734.

24.—Se halló en el R. Alc. y Pal. en tiempo de Felipe V.—Salvado del incendio de 1734.—Figura en 1813 entre los cuadros secuestrados al Príncipe de la Paz.

25.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Fué regalado al Rey para su *Dormitorio de verano* por el Duque de Medina de las Torres.

26.—Col. de la Casa R de Valladolid á la muerte de Felipe III en 1621.

27, 28 y 29.—Salvados del incendio de 1734.

30.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Regalado al Rey por el Duque de Medina de las Torres. Formó luégo parte de la dotacion del Escorial, cuyo *Capit. Vicarial* decoraba en 1667.

31.—Salvado del incendio de 1734.

32.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Regalado al Rey por el Duque de Medina de las Torres, no por la casa de Altamira, como equivocadamente supusimos en la pág. 339, *Rectificaciones y Adiciones*, aunque pueda ser repeticion de este cuadro otro igual que hallamos inventariado á la muerte del primer Marqués de Leganés en 1665.—Salvado del incendio de 1734.

36.—Vino del R. Pal. de Madrid á la formacion de este Museo.

BASSANO (Francesco).

42, 43 y 44.—Creemos que formaron parte de una Col. de lienzos de *Los Meses*, repartida en varios aposentos de la Casa R. de Valladolid á la muerte de Felipe III.

BASSANO (Leandro).

45.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal. en 1637.—Dado al Rey por el Duque de Medina de las Torres.

Casa Arzobispal. Allí continuaban todavía, despues de muerto Felipe V, en 1747, todos á excepcion de 68 que en 1740 se entregaron al pintor Rusca para adornar el cuarto del infante D. Felipe en el Buen Retiro, y de 295 más que en 1746 se dieron á D. Santiago Bonavia para colocarlos en el mismo Retiro en el cuarto del nuevo rey.

47.—Creemos que fué adquirido por Felipe V. Estaba en el antiguo Pal. cuando ocurrió el incendio en 1734.

50.—Col. Felipe III, Casa R. de Valladolid.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Palacio, *pieza de la Noche*. Salvado del incendio de 1734, fué de la dotacion del Retiro en tiempo de Cárlos III.

53.—Salvado del incendio de 1734, y atribuido á Tiziano en el Invent. de la Casa Arzobispal.

BAYEU (D. Francisco).

642 á 659.—Bocetos adquiridos por D. Fernando VII y por la reina Gobernadora D. María Cristina, en los años 1816, 1842 y 1843, juntamente con otros y con multitud de dibujos de este mismo profesor. El 642 lo es de un boceto pintado al fresco en Santa Engracia de Zaragoza. Los números 644 á 647 pertenecen á cuatro compartimentos que representan la *Ley antigua* en la bóveda de la R. Capilla-Colegiata de S. Ildef. Los números 648 á 651 son de otros cuatro compartimentos de la misma bóveda, en que se representa la *Ley nueva*. El 652 es boceto del fresco de la media naranja de la Real Capilla del Pal. de Aranjuez. Los números 653 y 654 pertenecen á los atributos de Nuestra Señora, pintados al fresco en la bóveda del Pilar de Zaragoza. El 655 es boceto de un cuadro al ólio, pintado para la R. Capilla de Aranjuez, que desapareció á la entrada de los franceses en 1808. Y el 656 es el boceto de uno de los cuatro medallones á claro-oscuro que exornan la bóveda del Pal. de Madrid, donde se representa *la caida de los Gigantes*

BRONZINO.

68.—En el inventario de los cuadros que quedaron al fallecimiento de Felipe III en el *Guardajoyas* del R. Alc. y Pal. (1621), se describe entre los que decoraban la llamada *Galeria de afuera* el siguiente: *Retrato en tabla del Príncipe D. Cárlos, de rodillas arriba, con calzas blancas y ropilla negra, con botones de oro*. El mismo retrato vuelve á figurar con el aditamento de *pequeño*, en la Col. de Felipe IV, R. Alc. y Pal. 1637: *Pieza en que S. M. negocia, cuarto bajo de verano*. Excusado es añadir que si llegára á confirmarse la sospecha á que estos asientos inducen, de ser el presente retrato el del infortunado Príncipe D. Cárlos, hijo de Felipe II, en su edad infantil, deberia eliminarse este cuadro de entre los atribuidos al Bronzino.

CANO.

Agregamos á su biografía los siguientes datos.—En Febrero de 1641 le vemos tomar á destajo la pintura de dos lienzos para la *Alcoba de S. M.*, en el R. Alc. y Pal. de Madrid, concertados en 240 ducados, con la condicion de bajarle 30 ducados si no los entregaba para fin de Mayo de dicho año.—En el propio año de 1641 le vemos tasar por S. M., en union con Luis Fer-

nandez, nombrado por F. Castello y J. Leonardo, la obra que éstos ejecutaron en los dos techos del *Sagrario de la Real capilla*, en el Pal. de Madrid. Y por último le hallamos en 1643 interviniendo como *tasador* en las obras de la *galería de Poniente* del mismo R. Alc. y Pal., donde habia ejecutado 14 historias al óleo Francisco Camilo (á quien por cierto no se le habia aún acabado de pagar en Abril de 1676!).—Anduvimos algo ligeros al asegurar que del lance dramático ocurrido en la vida de nuestro artista entre los años 1639 y 1652 no hacia mencion escritor alguno fuera de Palomino. Don José de Pellicer, en sus *Anales*, refiriéndose al año 1644, viene á contar lo mismo que al pintor historiógrafo refirió D. Rafael Sanguineto acerca del asesinato de la mujer de Alonso Cano y del tormento que sufrió éste, aunque inocente, *por indicios de disgustos que tenía con ella sobre mocedades suyas.*

663.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal. Se hallaba á la muerte de este rey, en 1700, en el *Obrador de los pintores de Cámara.*—Salvado del incendio de 1734.

673 y 674.—Salvados tambien del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734.

CARBAJAL.

675.—Fué de la dotacion del Escorial, y decoraba en 1667 la *Celda prioral de invierno.*

CARDUCCI (BARTOLOMMEO).

81.—Se hallaba en el antiguo Alc. y Pal. cuando ocurrió el incendio de 1734.

CARDUCCI (VICENTE).

Para completar la noticia biográfica de este pintor (á quien por un mero error de pluma supusimos nacido en 1585, cuando claramente se colige del contexto de dicha noticia que nació en 1778), y dar al propio tiempo alguna idea de su carácter moral, tal cual lo concebimos, debemos consignar aquí lo poco que á él se refiere en los numerosísimos documentos originales del reinado de Felipe IV que en el Archivo de la Casa Real hemos reconocido. Vicente Carducci sólo aparece en estos documentos como incansable mantenedor de los fueros del arte, y como un hombre lleno de dignidad, respetado por su rectitud y saber. Antes de promover el famoso litigio sobre la *exencion de la alcabala*, ya en 1624 ensayaba, digámoslo así, sus dotes de artista independiente siguiendo pleito con el Fiscal del Consejo de Hacienda sobre tasacion de la pintura y estuques que él y otros pintores habian hecho para el Rey en la Casa Real del Pardo (Acuerdos de la Junta de Obras y Bosques de 1618 á 1626, fól. 207). Despues de aquel ruidoso proceso, en 1637 promovia con gran teson, acompañado de Angelo Nardi, la declaracion de que los pintores del Rey no estaban sujetos, en materia de contribuciones y donativos, ni al corregidor de la villa de Madrid ni á las demas justicias, alcaldes y jueces, siendo aquello atribucion privativa de la Junta de Obras y Bosques, á la cual solamente estaban subordinados (Cámara, leg. 2, carpeta-

Pintores). Extraño Carducci á las obras del Alcázar de Madrid, en que tantos artistas hallaban empleo, no figura nunca su nombre entre los que mendigan la proteccion de los grandes, ya para trabajar en ellas, ya para obtener el justo pago de sus asientos; suena sí en las nóminas que con intervalos siempre irregulares se satisfacen á los criados del Rey, para cobrar, cuando Dios quiere, sus 50.000 mrs. anuales (de los que no le vemos pasar nunca, miéntras Nardi cobra 72.000, y Diego Velazquez 89.780); pero para nada más suena entre los palaciegos, y si se acuerdan de él, es para tributar homenaje á su imparcialidad y recto juicio, constituyéndole la referida Junta de Obras y Bosques en asesor acerca del mérito de los 10 pintores que pretenden la vacante de Bartolomé Gonzalez (Acuerdos de dicha Junta de 1627 á 1633, fól. 40). Debe notarse un hecho que no parece del todo casual: todos los cuadros de Vicente Carducci pintados para la Casa Real estaban, durante el reinado de Felipe IV, como arrinconados en los palacios de Valladolid, el Pardo y el Retiro; sólo uno, que representaba un pasaje de la vida de Scipion, se hallaba en 1637 en el nuevo *Salon* sobre la puerta principal del Pal. de Madrid; pero desde el 1652, en que entra Velazquez á *componer*, como entónces se decia, las régias estancias, queda relegado dicho lienzo á una de las piezas secundarias del Pal. del Pardo. ¿Nos atreveremos á formar la triste sospecha de que entre Velazquez y Carducho existiese una rivalidad poco generosa? — En el inventario de los cuadros de la Casa Real de Valladolid, formado en 1621, encontramos de este fecundo y apreciable pintor: 101 *cabezas de emperadores*, en la *galería baja;* otras 40 *cabezas*, en el *tercer aposento subiendo de la escalera del oratorio*, y dos grandes *cuadros de historia*, en el mismo local. En el Pal. del Buen Retiro hallamos, á la muerte de Cárlos II, la *Defensa de Antequera por D. Diego Gomez de Sandoval;* la *Entrada de una reina*, etc., sirviendo de sobrepuerta; y los retratos de *Ataulfo* y *Alarico;* cuadros todos lastimosamente perdidos.

676.—Col. Cárlos II, Pal. del Retiro. Inventariado en 1700 bajo el absurdo título de *El Gran Capitan en la victoria de Fleurus.*

678.—Col. de Cárlos II, Pal. del Retiro en 1700.

679 á 683.—Cuadros de la *vida de la Virgen.* Col. Cárlos II: *Torre de la Parada.* Eran seis los inventariados en 1701. Ignoramos el paradero del que falta.

685.—Col. Cárlos II, Pal. del Retiro, en 1700.

CARPI (Girolamo de').

82.—Figura este cuadro, ó al ménos una repeticion, en la coleccion de pinturas que dejó á su muerte el primer Marqués de Leganés. Catálogo de la casa de Altamira, núm. 28, donde se atribuye á Miguel Angel Caravaggio.

CARRACCI (Annibale).

86.—Salvado del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734.

90.—Figuraba en 1667 en la *Sacristía* de la iglesia del Escorial, y creemos que fué colocado allí por Velazquez.

CARREÑO.

687, 689.—Creemos que figuran entre los de la Casa Arzobispal, salvados del incendio de 1734.

690, 691.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal., *Obrador de los pintores de Cámara*, en 1694.— De allí pasaron á la Zarzuela. Invent. de 1701. El 691 permaneció en dicho R. Sitio hasta la fundacion del Museo. A la noticia que dimos describiendo este cuadro, tenemos que añadir algunos datos suministrados por cierto papel, ya sumamente raro, publicado en Sevilla en tiempo de Cárlos II, que llama á la retratada *milagro de la naturaleza* y *fenómeno auténtico de las maravillas del Altísimo*. Era su nombre Eugenia Martinez Vallejo, y tenía sólo 6 años de edad cuando la retrató Carreño, que fué en el 1680; de manera que, léjos de ser una *enana*, como la habiamos calificado, era una *niña gigantesca*. Pesaba 5 arrobas y 21 libras: el rey Cárlos II, deseoso de verla, mandó se la trajesen á Palacio, donde causó su admiracion y la de toda la grandeza; la hizo vestir decentemente al uso de la córte, dándole el vestido con que el cuadro la manifiesta, de brocado encarnado y blanco, con botonadura de plata, y mandó á Carreño, su pintor y ayuda de cámara, que la retratase vestida de gala, y tambien desnuda.

692.— A la muerte de Cárlos II, en 1700, continuaba en el *Obrador de los pintores de Cámara.*

CASTELLO (Félix).

694.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700.

695.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700. Fué llevado á Francia, y restituido á España en 1815. Estuvo depositado en la R. Academia de San Fernando, de donde vino á este Museo en 1827.

CASTIGLIONE.

104, 105, 106.—Col. Cárlos II, Retiro. Inventariados en 1701 como de Pietro Testa (*Il Lucchesino*), discípulo de Cortona y del Domenichino, y grande amigo del Poussin.

CATENA.

108.—Decoraba este cuadro el *Capítulo vicarial* del monasterio del Escorial, en 1667, probablemente desde el arreglo que hizo Velazquez en 1656, y el P. Santos lo atribuia al Pordenone (*Bordonon, maestro del gran Tiziano*).

CAXÉS (Eugenio).

697.— Col. Cárlos II, Retiro. Inventariado sin nombre de autor en 1700. Fué llevado á Francia, y restituido en 1815. Estuvo depositado en la Academia de San Fernando, de donde vino al Museo en 1827.

698.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700. Tasladado despues al antiguo Alc. y Palacio. Se salvó del incendio del año de 1734.

CEREZO.

699.—Decoraba en 1816 una de las piezas del Pal. de Aranjuez, de donde vino al Museo.

700 — Como de Escalante, fué comprado por el rey D. Fernando VII, en el año 1829, juntamente con otros 5 cuadros, á D. José Antonio Ruiz, del comercio de Valencia, en la cantidad de 12.000 reales.

CESSI (Carlo).

111.— Col. Cárlos II, R. Alc y Pal., *Obrador de los pintores de Cámara*, 1700. Salvado del incendio de 1734.

COELLO (Claudio).

701.— Creemos que entra en el número de los salvados del incendio de 1734, y por consiguiente de los que decoraban el antiguo Alc. y Pal. en aquella fecha.

COLLANTES.

705.—Un lienzo titulado *La Resurreccion de la carne* (sic) figura inventariado en el Pal. del Pardo en 1653 y 1673; *sala del sarao de la Reina.* ¿Será acaso el presente? No se opone á esto el que Palomino le viera en el Buen Retiro, porque á la muerte de Cárlos II, en 1700, figura aquí inventariado de esta bárbara manera : *Un santo Apóstol predicando á los muertos* (!). — En el Archivo de la R. Academia de San Fernando existe un documento sin fecha, firmado por los profesores D. Pablo Recio, D. Mariano Maella, D. Francisco Ramos, D. Manuel Napoli, D. Francisco Antonio Zea y D. Cristóbal Cladera, que contiene la lista de 50 pinturas embaladas para remitir á S. M. I. y R. (Napoleon I), en la cual figura este cuadro de Collántes. Y como prueba de que fué llevado á París, y luego devuelto, figura tambien en otra lista de 57 cuadros restituidos por el Gobierno francés al español, en Octubre de 1815, en cuatro cajas con las iniciales A. E. S. D. P. C. (al Excmo. señor D. Pedro Ceballos); documento que asimismo obra en el referido archivo. Permaneció el cuadro depositado en la Academia, hasta que fué llevado al Museo por órden de 7 de Marzo de 1827.

708.—Aunque sin nombre de autor, figura un *San Onofre* de medida equivalente (que sólo se da como aproximada) en la coleccion del Marqués de Leganés (en 1655), núm. 566. Tal vez él lo regaló al Rey.

709.—Col. de Cárlos II, Pal. del Retiro; 1700.

CONCA (Sebastiano).

Interesantes papeles inéditos del *Archivo de Palacio* nos permiten ampliar la breve noticia biográfica de este pintor, que fué reputado en su tiempo como uno de los más esclarecidos de Italia. Cuando el rey D. Felipe V trató

de decorar interiormente con obras de los mejores pintores de su época su predilecto Pal. de S. Ildef. el arquitecto Juvara ideó la ingeniosa lisonja de poner en paralelo las virtudes de su soberano con las hazañas de Alejandro Magno. Con arreglo á este pensamiento, trazó la decoracion de uno de los salones principales de aquel Palacio, dividido en 8 paños, en que habian de colocarse otros tantos cuadros de autores diferentes, y á Sebastian Conca le encomendó en Setiembre de 1733 el asunto de *Alejandro en el Templo de Jerusalen.* Fué ajustada la obra en 600 escudos romanos de oro. Cumplió Conca religiosamente su comision, y consta de una carta del Cardenal Acquaviva al ministro Patiño, que el cuadro fué remitido juntamente con otros encargados á Plácido Costanzi y á G. P. Panini, en Julio de 1737.

115.—Col. de Cárlos II, Retiro. Inventariado en 1701 como de Giordano.—Figura en 1813 entre los secuestrados al Príncipe de la Paz; pero atribuido á Cortona, lo mismo que el número 116.

CORREGGIO.

132.—Fué colocado por Velazquez en la *Sacristía* del templo del Escorial, y allí continuaba reinando Cárlos II.

133 y 134.—Vinieron al Museo en 1832, procedentes del Pal. de S. Ildef.

CORREGGIO (Copias de).

138.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal., 1637.—Col. Cárlos II, Ibid., 1686 y 1700. Salvado del incendio de 1734.

139.—Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal., 1637: *pieza de las bóvedas con puerta al jardin nuevo de la Priora.* El inventario dice así: *Copia de Eugenio Caxés. El original se envió á Alemania por el Sr. rey D. Felipe II.* Difícil parece que pudiera hacer esta copia Caxés, que cuando murió Felipe II, en 1598, solo tenía 21 años. Por otra parte, no consta que Caxés hubiera ido jamás á Alemania. Pero es el caso que en el cargo hecho al guardajoyas Hernando de Espejo en 1671, aparece un cuadro de *Leda con Júpiter, de mano del Corezo* (sic por Correggio), pintado en *tabla,* y que este del Museo no figura como copia, sino como original, en otro inventario formado á la muerte de Cárlos II. Si la noticia que se desprende del cargo de Hernando de Espejo es verídica (y parece que debia serlo tratándose de un documento escrito en vida del mismo Caxés), el asiento del Inventario de 1637 es erróneo; lo cual es violento, porque tambien en esta fecha vivia Caxés; y si el inventario dice verdad, miente el cargo. ¿Qué hilo nos sacará de este laberinto?

CORTONA.

141.—Col. Cárlos II, Retiro, 1701.

ESPINOSA (Jerónimo Jacinto).

723.—Procede del *oratorio privado* del Pal. de Aranjuez, y fué traido para la fundacion del Museo en 1681.

FURINI.

161.—Este cuadro se hallaba depositado en la Academia de San Fernando desde Enero de 1796, y pasó al Museo por órden de Febrero de 1827.

GENTILESCHI (Orazio).

165.—Col. Felipe IV, Pardo, 1653 Atribuido á Artemisa Gentileschi, llamada *la Gentileza*.

GESSI (Francesco.)

169.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal, 1700. Atribuido á Guido.

GIORDANO.

184 y 185.—Estos dos cuadros habian pasado á poder del Príncipe de la Paz, y le fueron secuestrados en 1813. Debieron venir al Museo del *Depósito* que se habia habilitado en la Calle de Alcalá para los efectos de dicho secuestro.

189, 213, 231 y 232.—Salvados del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734. El 215 fué adquirido por Felipe V; los otros procedian de la Col. de Cárlos II, R. Alc. y Pal., *Obrador de los pintores de Cámara*, año 1694.

190.—Procede del Pal. del Escorial. En el *claustro principal alto* de aquel monasterio quedó una copia de este cuadro. Los lienzos de este autor que representan asuntos mitológicos ó alegorías profanas, no se sabe á punto fijo de qué Palacio proceden. Sólo en la *Galería del Cierzo* del antiguo Palacio de Madrid habia á la muerte de Cárlos II 29 *fábulas* (sic) de *Jordan* (que así se le llamó siempre en España), y 6 en la *Galería baja* del Pal. del Escorial, y 9 en la *Cámara del Rey* del Pal. de Aranjuez, y 18 en el *Despacho del Rey* del mismo Palacio.

210.—Está en el mismo caso que los dos anteriores 184 y 185.

GIORGIONE.

236.—Creemos que este cuadro fué de los destinados al Escorial por Felipe IV y colocados por Velazquez. El P. Santos lo describió en 1667 como adornando la *Sacristía* de aquel grandioso templo. Una copia se conserva allí en la *celda prioral alta*.—Hay una errata en la nota ilustrativa que pusimos á esta obra, pág. 115: en la línea 8.ª, al final, dice *Bellino;* léase *Tiziano*.

GIULIO ROMANO.

237.—Vino del Pal. de S. Ildef. á este Museo en 1832.

GONZALEZ (Bartolomé).

729.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal. Salvado del incendio de 1734.

GOYA.

737 y 738.—*Retratos de Cárlos IV y María Luisa.* Proceden del secuestro del Príncipe de la Paz.

GRECO.

238.—Está firmado en el fondo, en idioma griego, expresando que es *Obra de Dominico Theotocopuli.*

239.—Fué comprado al escultor de Cámara D. Valeriano Salvatierra por el Rey D. Fernando VII para este Museo, en 1832, por la cantidad de 15.000 rs.

247.—Creemos que está incluido en el inventario de los cuadros que se salvaron del incendio del antiguo Pal. en 1734, figurando en él como cuadro antiguo, esto es, anterior al reinado de Felipe V.

GUERCINO.

249.—Procede del Monast. del Esc. Decoraba en 1667 una sala del Palacio al mediodía.

252.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal. Salvado del incendio de 1734, y atribuido á Giordano.

253.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal. *Despacho de verano.*

GUIDO.

259.—Fué colocado por Velazquez, en 1656, en el *Capítulo prioral* de aquel monasterio. Queda en el Escorial, Palacio, *Despacho dela Reina*, una copia moderna en miniatura, sobre pizarra, de D. Eugenio Jimenez de Cisneros.

268 y 269.—Fueron colocados por Velazquez en el *Capítulo prioral*, donde subsistian en tiempo del P. Santos. Eu el Escorial, *celda prioral alta*, quedan las copias que ejecutó D. Antonio Ponz.

GUIDO (Copia de).

273.—Casa de *Rebeque: Obrador de los pintores de Cámara.* Llevado á la Real Academia de San Fernando en depósito, en 1796, y de aquí al Museo en 1827.

HERRERA EL MOZO.

744.—Comprado por Fernando VII en 1832, para este Museo, en la cantidad de 10.000 rs., por tasacion de la Real Academia de San Fernando, en discordia de sus pintores de Cámara.

JOANES.

Don Vicente Poleró y Toledo publicó no há mucho en la apreciable revista titulada *El Arte en España* (tomo VI, número 83), un artículo sobre la biografía de este pintor, rebatiendo, entre otras cosas, la opinion del erudito Cean acerca de la época de su nacimiento. El Sr. Poleró, alegando como principal argumento la poderosa consideracion de que á la edad de 7 años no pudo pintar Juan de Joanes el retablo mayor de la catedral de Segorbe, que consta le fué encargado por el obispo D. Fr. Gilaberto Martí (el cual falleció en Enero de 1530), deduce que el gran pintor valenciano debió nacer hácia los años de 1505 ó 1507. Por nuestra parte, habiendo reproducido en nuestra nota biográfica el dato de Cean, aceptamos gustosos la correccion.

755.—En el museo provincial de Valencia hay una reduccion de este bello cuadro de *la Cena*.

756 y 757.—Comprados por Fernando VII para el Museo á los herederos del Marqués de Jura Real en 1826, el primero en 4.000 rs y el segundo en 5.000.

758.—Comprado por Fernando VII en 1828, por mediacion del pintor de Cámara D. Vicente Lopez, en la cantidad de 3.000 rs.

759.—Estaba en 1816 en el *oratorio privado* del Pal. de Aranjuez, de donde fué traido al Museo.

760.—Creemos que estaba tambien en el Pal. de Aranjuez al fundarse el Museo en 1816.

761.—Se hallaba depositado en la Academia de San Fernando desde el año 1819, y pasó al Museo en 1827.

765 y 766.—Formaron parte del retablo de la parroquia de Bocayrente, última obra de Joanes, que compró Cárlos IV en 1802.

LANFRANCO.

280.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700.

281 á 284.—Col. de Felipe III, año 1614; *zaguan* de la Casa Real del Pardo.

LEONARDO.

767 y 768.—Estos dos cuadros fueron inventariados, á la muerte de Cárlos I, en el Palacio del Buen Retiro, bajo el nombre de *Angelo Leonardi*, refundicion arbitraria de los dos nombres *Leonardo* y *Angelo Nardi*.

LEONI.

287.—Inventariado como antiguo, esto es, anterior al reinado de Felipe V, entre los cuadros salvados del incendio de 1734.

LIAÑO.

En un erudito artículo de D. R. Sanjuanena, publicado en *El Arte en España*, tomo VII, número 96, se prueba que se llamaba este pintor *Teodoro Felipe de Liaño*, y que son realmente de su mano las 30 estampas grabadas en Italia que llevan esta firma con la única variante de *Liagno* por *Liaño*.

LOTTO (LORENZO).

288.—A la muerte de Cárlos II, en 1700, decoraba la pieza del *Retiradico* en el R. Alc. y Pal.—Salvado del incendio de 1734.

LUINI (BERNARDINO).

290.—*Sacra Familia.*—Tenemos entendido que fué puesta por Velazquez en la *Iglesia vieja*, donde la describe el P. Santos en 1667. Hay actualmente una copia de este cuadro en el *Camarin* de aquel gran monasterio.

MANETTI (RUTILIO).

293.—Estaba este cuadro en 1667 en la *Sacristía* del Escorial, donde le describe el P. Santos, y donde probablemente fué colocado por Velazquez.

MANTEGNA.

295.—Traido al Museo en Setiembre de 1829, del Pal. de Aranjuez, donde decoraba el *cuarto del Príncipe Maximiliano.*

MASSIMO STANZIONI (IL CAVALIERE).

306, 307 y 308.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700.

309.—Existe una copia de este cuadro en la *Sala prioral* del monasterio de San Lorenzo.

MAYNO.

787.—Decoró, desde que fué pintado, el Pal. del Retiro. Llevado á Francia por las tropas de Napoleon, fué restituido en 1815, y depositado en la Academia de San Fernando, de donde vino al Museo en 1829.

MAZO.

790.—*Retrato de doña Mariana de Austria.*—Creemos que es este mismo cuadro el designado erróneamente como *retrato de doña María Teresa, infanta de España*, entre los del *Obrador de los pintores de cámara*, en el inventario del R. Alc. y Pal., á la muerte de Cárlos II, año 1700.

793.—Creemos que figura en el Inventario de los salvados del incendio de 1734.

MIGLIARA.

312.— En el Archivo de este Museo se conserva la carta dirigida por este profesor desde Milan al Director Duque de Hijar, con fecha de 18 Octubre 1829, manifestándole haber recibido 35½ luises de oro por su cuadro del *Interior del Claustro de S. Pablo cerca de Pavía, con figuras históricas.*

MORALES.

847 y 848.— Continuaron en el *Oratorio* del Pardo hasta que fueron traidos para la formacion de este Museo.

MUÑOZ (SEBASTIAN).

No nació en Navalcarnero este pintor, como equivocadamente supusimos siguiendo á Cean, sino en la ciudad de Segovia. Así consta del curioso documento expedido por el notario apostólico Jaime Antonio Redontey, en Roma, á 28 de Julio de 1680, con motivo de la representacion que dicho Muñoz y 9 españoles más, todos pintores, dirigieron al rey Cárlos II, pidiendo el establecimiento de una Academia española de Bellas Artes en aquella *alma ciudad.* Publicó este documento el Sr. Cruzada Villaamil en el número 92, tomo VII de su interesante revista *El Arte en España*, tomándolo de la *Historia de la Pintura* que dejó manuscrita Cean Bermudez, y que se conserva en la biblioteca de la R. Academia de San Fernando.

853.— *Retrato del autor*—Ha sido hábilmente grabado al agua fuerte por Galvan.

MURILLO.

856.— Decoraba en 1816 la Real Academia de San Fernando.

859.— Llevado á París durante la invasion francesa, fué restituido á España en 1815, y permaneció depositado en la Academia de San Fernando hasta el año 1829, en que fué trasladado al Museo.

870.— Procede del Escorial, á cuyo monasterio fué cedido en Marzo de 1816 á cambio con el *Asunto místico* de Andres del Sarto, núm. 385.

874, 875, 880, 891.—Proceden del Pal. de Aranjuez, de donde fueron traidos en 1816.

PADOVANINO.

319.— Fué traido, á la fundacion del Museo, del Pal. de Aranjuez, donde decoraba el *cuarto del Infante D. Cárlos.*

PALOMINO.

920.— Comprado por el rey Fernando VII para este Museo en 1831, por la cantidad de 8.000 rs., á la viuda del profesor Nápoli.

PALMA Giovane.

324 y 325.—*David vencedor de Goliath.—La Conversion de Saulo.*—Fueron colocados estos dos cuadros por Velazquez en el *Capítulo prioral*, donde áun los alcanzó el P. Santos, que los describió muy prolijamente en 1667. Dejamos dicho que fueron adquiridos por el embajador español D. Alonso de Cárdenas para Felipe IV, en la almoneda de Cárlos I de Inglaterra. Debemos añadir que cada uno de ellos fué vendido en 100 libras, precio de su tasacion, y que sin duda el error de Cean, que los atribuye á Palma *el viejo*, extravió al Dr. Waagen, quien ántes de haberlos visto los incluyó como de este autor en su catálogo de los cuadros del rey Cárlos I (*Treasures of art in Great Britain*, t. II, apéndice A). El catálogo de John Anstis, rey de armas de la órden de la Jarretera, que se conserva en el Museo Ashmole de Oxford, y que disfrutó el citado Dr. Waagen, sólo expresa que son cuadros de Palma, sin decir de cuál de los dos pintores de este nombre.

PANINI (Gio P.).

Debemos completar las noticias biográficas de este profesor, diciendo que fué uno de los elegidos por el arquitecto de Felipe V, D. Felipe Juvara, para decorar el Pal. de S. Ildef. Consta de documentos existentes en el Archivo de Palacio que por conducto del Cardenal Acquaviva, residente en Roma, se le encargaron cuatro cuadros, ajustados en 1.500 escudos romanos, en que habia de representar *la Piscina probática*, y tres asuntos de la vida de N. S. Jesucristo, entre ellos la *disputa con los doctores*, y *los mercaderes arrojados del templo*. Dos de estos cuadros fueron remitidos por el Cardenal al ministro Patiño en Julio de 1737.

PANTOJA.

925, 927, 929 y 931.—Si no nos induce en error la vaga redaccion del Inventario respectivo, figuran como antiguos, esto es, como anteriores en la Casa R. á las adquisiciones de Felipe V, entre los cuadros salvados del incendio de 1734. Los retratos 925, 928 y 931 se atribuian á Sanchez Coello.

933 y 934.—En el antiguo R. Alc. y Pal., Col. Cárlos II, decoraban el *pasillo del oratorio*, donde permanecian á la muerte de dicho Rey en 1700. Fueron salvados del incendio de 1734. Suponemos que permanecieron en la Capilla de la *Casa del Tesoro* hasta el derribo de este edificio en 1809, y que entónces fueron trasladados á la R. Acad. de San Fernando, cuya Sala 4.ª decoraban en 1827, al ser reclamados para este Museo.

PARMIGIANINO.

332, 333 y 334.—Los retratos 332 y 333, inventariados como del Conde de *San Sigundo* y su mujer, continuaban á la muerte de Cárlos II, en 1700, en el mismo local que decoraban en tiempo de Felipe IV.—El cuadro del *Cupido*, núm. 334, perteneció á la Col. Felipe IV, R. Alc. y Pal., en 1637, é inventariado sin expresion de autor, adornaba la *pieza* 3.ª *sobre los arcos del jardin*. Estos tres cuadros fueron salvados del incendio de 1734.

336.—Col. de Felipe IV, R. Alc. y Pal., 1637: *pieza del cuarto bajo en que lee S. M.* (?) Si está en efecto el cuadro allí inventariado, fué de los que compró D. Luis de Haro para el Rey.

PORDENONE.

341.—*Asunto místico.*—Fué de los colocados por Velazquez en la *Sacristía* del Escorial, donde lo describe el P. Santos en 1667.

342.—Tenemos entendido que fué de los salvados del incendio de 1734, aunque atribuido á Ticiano en el Inventario respectivo.

PRETI (Mattia).

344.—El verdadero título de este cuadro es *San Juan Bautista despidiéndose de sus padres.* Col. Cárlos II, Retiro. Inventariado en 1701 como del Caballero Massimo.

RIBALTA (Francisco).

947, 948 y 949.—Procedentes de la Col. de Cárlos IV, en el Pal. de Aranjuez. Fueron traidos al Museo en 1816 de aquel R. Sitio, donde decoraban el *oratorio privado del Rey.*

RIBERA (Jusepe).

960, 975, 979, 980 y 981.—Figuran entre los salvados del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734, y como anteriores en la Casa Real al reinado de Felipe V. Sólo acerca del 975 tenemos duda.

982.—Estaba en la Academia de San Fernando depositado desde el año 1819, y en 1827 fué trasladado á este Museo de órden superior.

983.—Col. Cárlos II. Salvado del incendio de 1734, decoró en 1816 la Academia de San Fernando, donde estuvo depositado.

984.—Comprado al Marqués de Alcántara en 1833 para el Museo, por el rey Fernando VII, en la suma de 12.000 rs.

987.—Existe una repeticion de este cuadro en la *Sacristía* del Escorial.

988.—Col. Cárlos II. Salvado del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734.

990.—Comprado en 1820 para este Museo por el rey Fernando VII á D. Agustin Esteve, por la cantidad de 10.000 rs. En el Casino del Príncipe del Escorial se conserva una miniatura de este cuadro, hecha por D. Santos Romo.

992.—Comprado en 1833 por el mismo Rey al Marqués de Alcántara, y tambien para este Museo, en 6,000 rs.

993 y 1002.—Col. Cárlos II. Salvados del incendio del antiguo Alc. y Palacio en 1734.

1008.—Adquirido por Felipe V, sufrió el incendio que consumió el antiguo Alc. y Pal. en 1734.

1009.—Col. Cárlos II, Retiro, 1700.

1011 y 1012.—El cuadro de *Baco,* de que estos dos lienzos son residuos ó fragmentos, existia al morir Cárlos II en el R. Alc. y Pal., *pieza donde S. M. comia.* Sin duda pereció aquella grande obra en el incendio de 1734.

RIZI (Francisco).

1016.—*Auto general de Fe*, etc.—Existe un grabado de este lienzo, ejecutado por Gregorio Tosman.

SANCHEZ COELLO.

1032, 1033, 1034, 1035, 1037 y 1038.—Creemos reconocer todos estos cuadros en los diminutos asientos del Invent. de las pinturas salvadas del incendio de 1734. Respectó del 1034 tenemos completa certeza. Todos figuran como antiguos en la Casa Real.

1036.—*Retrato de la reina doña Ana de Austria.*—Al redactar la nota que ilustra este cuadro incurrimos en un error: donde dice R. Alc. y Pal. de Madrid, debe leerse Pal. del Buen Retiro.

SANZIO (Rafaello) ó Rafael de Urbino.

365.—*La Virgen del Pez.*—Parece hallarse incluido este famoso cuadro en el inventario de las pinturas que en 1621 decoraban el Palacio ó Casa Real de Valladolid, ocupando el *Oratorio.* Descríbese allí de esta manera: *Nuestra Señora con un niño Jesus y San Jerónimo, y el ángel San Gabriel y Tobías, con una cortina de tafetan colorado, que se entiende es de mano de Rafael de Urbino, de* 2 *varas y media.* Si la relacion de Capecelatro es verídica, como creemos, el cuadro de Valladolid, existente en España en tiempo de Felipe III, era una mera copia. Si no lo es, habrá que suponer que esta preciosa joya tiene una historia ignorada todavía. Por otra parte, la citada descripcion origina una duda, para nosotros irresoluble. ¿Cubria la *cortina de tafetan colorado* el cuadro, como era uso ponerla en las obras más preciosas en aquel tiempo, ó estaba pintada en él en vez del cortinaje *verde* que hoy vemos? —Parécenos lo más probable que fuera una copia esa obra, de la cual, además de no expresarse que estuviera ejecutada en tabla, solamente se dice *se entiende es de mano de Rafael.*— Como todo lo que concierne á este bellísimo cuadro es de interes, añadirémos que *la Virgen del Pez* fué colocada en el Escorial despues que la adquirió Felipe IV, en el *aula de Escritura*, donde

la describió el P. Santos*; y que todavía se conserva en la *celda prioral alta* de aquel suntuoso monasterio la copia que de ella hizo el erudito D. Antonio Ponz.

366.—*El pasmo de Sicilia.*—Estuvo accidentalmente descolgado á la muerte de Cárlos II, en 1700. El inventario de aquel tiempo le incluye entre las *pinturas desmontadas* que habia en las *bóvedas del Tiziano*, con esta descripcion: «El Pasmo de Sicilia, *que es la que estaba en el retablo de la Real capilla.*» Le hizo Felipe IV colocar en aquel retablo el año 1663, segun expresa el inventario de 1686 denominado *Relaciones generales*, etc. ¿Dónde estuvo colocado desde que lo presentó al Rey en Madrid, en 1661, el P. Staropoli, hasta dicho año de 1663? Lo ignoramos.—La retribucion concedida por Felipe IV á los PP. Palermitanos por este precioso cuadro, fué una renta anual de 4.000 ducados para el convento, y otra de 500 para el abad portador. Así consta de los papeles de Simáncas publicados por nuestro laborioso amigo D. Manuel R. Zarco del Valle en el tomo LV de la *Colec. de Docum. inéd.*, etc., que dan á luz los Sres. Marqués de Miraflores y Salvá.

368.—*La Visitacion.*—Este cuadro fué puesto por Velazquez en la *Sacristía* del templo del Escorial, donde lo describió el P. Santos en 1667.

369.—*La Perla.*—La compró el embajador D. Alonso de Cárdenas por el valor de su tasacion, que fué el de 2.000 libras.—Hay de este cuadro una copia, de escuela veneciana, en la *Sacristía* del templo del Escorial, y otra, ejecutada por el P. Santos, en la *celda prioral alta.* Otra muy buena hizo en miniatura el primer conserje del R. Museo y pintor honorario de cámara, D. Luis Eusebi, que existe en poder de los herederos de D. José Garreta y Huerta.

370.—*La Vírgen de la Rosa.*—Debiera con más razon llamarse *del Agnus Dei.* Fué primitivamente colocada por Velazquez en la sala ó *Capítulo prioral,* donde la describió el P. Santos en 1667.

372 y 373.—*Retratos de Navagiero y de A. Beazano.*—Como complemento á la nota ilustrativa que les pusimos, debemos añadir que entre los cuadros del R. Alc. y Pal. en tiempo de Felipe IV (1637), *pieza de las bóvedas con ventanas al jardin, á la parte de Levante*, habia un *lienzo de unos 4 piés de largo*, en que estaban pintados *dos retratos de medio cuerpo, vestidos de negro, uno barbado y otro sin barba.* Aunque no se expresa su autor, basta esta indicacion, atendido el estilo usado en dicha época en esta clase de docu-

* Tenemos entendido que el P. Santos, al describir los cuadros que colocó Velazquez en el R. Monasterio del Escorial, no hizo más que refundir las descripciones que habia redactado y reunido aquel gran pintor en un opúsculo, que creiamos perdido. Ha sido encontrado recientemente un ejemplar de esta curiosa obrita, gracias á la exquisita diligencia del Sr. D. Adolfo de Castro, y la Real Academia Española se propone reimprimirla en sus cuadernos de *Memorias*.

mentos, para significar que se habla de estos dos retratos de nuestro Museo (separados sin duda modernamente), unidos como los del original en tabla que pintó Rafael para el Bembo, y como la reproduccion de Casa Doria.—Quizá tambien son los mismos que se denominan *Dos filósofos*, y se califican de copia de Rafael, en el inventario de 1700, á la muerte de Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *pieza de las bóvedas, inmediata á la de los cubiertos.*

SANZIO (Copia de Rafael).

374 y los 6 siguientes.—*El Sol*, *la Luna*, *Marte*, etc.—Creemos que sean estos siete lienzos los que con el título de *Los siete planetas* describe el inventario de la Casa Real de Valladolid, formado al fallecer Felipe III en 1621; *galería baja.*—Inventariados en 1701 en la Col. Cárlos II, Retiro.

SARTO.

385.—*Asunto místico.*—Lo compró el embajador español D. Alonso de Cárdenas; estaba tasado en 200 libras y dió por él 230. Tenemos entendido que fué colocado por Velazquez en la *Sacristía* de la basílica del Escorial, donde lo describió el P. Santos, que trae una explicacion muy ingeniosa de su significado. En el *oratorio del Rey*, de dicho monasterio, existe una copia, hecha al parecer en la escuela del mismo Vannucchi.—Fué traido á Madrid en 1819, por cambio que se hizo con la *Virgen del Rosario* de Murillo entre la Comision del Museo y el Procurador general del Monasterio de S. Lorenzo, Fr. Ramon Manrique, y que aprobó S. M.

386.— Estuvo primeramente en la *Iglesia vieja*, colocado por Velazquez en 1656, y descrito por el P. Santos en 1667. En el *Camarin* de aquel monasterio hay una copia.

387.—Hay una copia antigua de este cuadro en el Escorial; *claustro principal alto.*

SASSOFERRATO.

393. — Comprado para este Museo por el rey Fernando VII á las religiosas Capuchinas de Madrid, en 1827, por la suma de 8.000 rs.

SEBASTIANO DEL PIOMBO.

395.—Fué originariamente colocado por Velazquez en la *Sacristía* del templo del Escorial, donde lo describió el P. Santos en 1667, y una copia antigua de él habia entónces en la llamada *Iglesia vieja.* Queda aún en el *Camarin* de aquel monasterio esta copia, que mide sólo 0,68 de altura.

396.—*Bajada de Jesucristo al Limbo.*— Por efecto de una distraccion, de que no tratamos de sincerarnos, salieron trastrocadas las noticias que dimos

sobre este interesante cuadro en la correspondiente nota ilustrativa; la cual debe entenderse redactada del modo siguiente: Procede de la *sacristía* del templo del Escorial, donde lo colocó Velazquez y lo describió el P. Santos, y ha debido formar parte de un oratorio de tres cuadros, segun se colige de la firma de un pequeño tríptico, citado por Cean Bermudez y que en su tiempo existia en el Hospital de Monserrate de esta córte, una de cuyas portezuelas ofrecia esta misma composicion, y en el cual el pintor valenciano Francisco Ribalta expresó que habia copiado á Sebastiano del Piombo (*Fr. Sebastianus del Piombo invenit: Franciscus Ribalta Valentiae traduxit*). El museo de Valencia conserva otra copia, que en el mismo tamaño del original ejecutó tambien el expresado Ribalta para el convento de Carmelitas Descalzos dé aquella ciudad.—Respecto de la autenticidad de nuestro cuadro nos ofrecen fundadas sospechas, no sólo algunos accidentes, que en él recuerdan más bien el estilo de Navarrete el Mudo que el de Francisco Ribalta, sino además la circunstancia de haber existido en tiempo de Cárlos III en el Pal. nuevo de Madrid, *estudio del pintor de cámara La Calleja*, otra *Bajada de Cristo al Limbo*, ejecutada en *tabla*, y que media 3 varas de caida por 2 1/4 de anchura, esto es, 2,49 por 1,87: cuadro cuyo paradero se ignora, que evidentemente no era el que tenemos á la vista (el cual, ademas de hallarse á la sazon en el Escorial y de ser de menor tamaño, está pintado en lienzo), y que quizá fué el original de éste.

SOLIMENA.

Los curiosos documentos que se conservan en el Arch. de Pal. relativos á la construccion y decoracion del Pal. de San Ildfef., nos permiten añadir á la breve noticia biográfica del pintor Solimena, que en el año 1735 se le encargó uno de los ocho grandes cuadros que habian de exornar el salon principal de dicho Palacio; que el boceto de la composicion, que representaba *la Victoria de Alejandro sobre Dario*, fué examinado en Nápoles por don José Joaquin de Montealegre, y en Madrid por el arquitecto Juvara, hombre de exquisito gusto en todas las artes, y motivó interesantes papeles de uno y otro, en que se consignan análisis críticos y observaciones filosóficas muy atinadas, que sentimos no poder reproducir en este lugar; que Solimena tenía ya cerca de ochenta años cuando ejecutaba esta obra, en la cual, sin embargo, empleó tal ardor y tan concienzuda diligencia, que, segun escribia Montealegre al ministro D. José Patiño en Noviembre de 1735 y Enero de 1736, lo abandonó todo en Nápoles y se fué á Portici á pintar el cuadro para vivir allí más abstraido, y el Duque de Satriano, que le veia pintar, escribia tambien que el cuadro de *Alejandro* prometia ser su mejor obra. Fué ésta pagada 1.000 doblas, y remitida á Barcelona en la galera *Patrona* aquel mismo año 1736.

TINTORETTO.

411, 428, 437.—Inventariados como antiguos en la Casa Real entre los salvados del incendio del Alc. y Pal. del año 1734. El cuadro del *Paraiso*, núm. 428, se hallaba á la muerte de Cárlos II en el *obrador de los pintores de Cámara, cuarto del Principe.*

415.—Fué inventariado á la muerte de Cárlos II, en 1700, con el título de *Ninfas y un baño*, entre los cuadros que habia en las *bóvedas del Tiziano* en el R. Alcázar y Pal., y como *techo del aposento donde está el Nilo*, *con seis adornos de pinturas de diferentes fábulas en la circunferencia.*

423.—Este cuadro figuró como de P. Veronés en la Col. de Cárlos II, R. Alcázar y Pal., y decoraba la *pieza de la Noche*.

TINTORETTO (Escuela de).

446.—Pasaba como original en tiempo de Felipe IV, y formó parte de la dotacion del Escorial, cuya *Sacristía* decoraba en 1667, donde lo describió el P. Santos.

448.—Col. de Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *pasillo contra el cubillo de la galería pintada.* Allí permanecia en 1700, á la muerte de aquel Rey, calificado de *original* de Tintoretto.

TIZIANO VECELLIO.

450 y 451.—Hubo copias de estos dos famosos cuadros en 1653 y 1673 (reinado de Felipe IV y gobierno de doña Mariana de Austria), en la *antecámara* y en la *sala de las audiencias* de la Casa R. del Pardo.

452.—Col. Cárlos II, R. Alc. y Pal., *galería del Mediodia*, 1700. Salvado del incendio de 1734.

453 y 454.—*Retratos en pié de Cárlos V y Felipe II armado.*—Estos dos bellísimos retratos continuaban á la muerte de Cárlos II, en 1700, en la misma *galería del Mediodia* del R. Alc. y Pal. de Madrid.

455.—*Vénus y Adónis.*—En tiempo de Felipe IV y Cárlos II, años de 1637, 1686 y 1700, estuvo colocado en el R. Alc. y Pal., *en la última pieza de las bóvedas* llamadas *del Tiziano*, desde que Velazquez arregló los cuadros del alcázar renovado, en 1652 y siguientes.—En el inventario del Pal. ó Casa R. del Pardo del año 1653 figura en la *antecámara* una copia de esta obra.—Salvado del incendio de 1734, y restaurado por el pintor de Cámara de Felipe V, D. Juan de Miranda, estuvo depositado en la Acad. de San Fernando desde el año 1796, como procedente de la *Casa de Rebeque*, hasta el de 1827, en que fué traido al Museo y colocado en sala reservada.

456.—*El pecado original.*—Este cuadro figura en los antiguos inventarios de la Casa Real con el título de *Adan y Eva*. En tiempo de Felipe IV, en 1637, estaba colocado en la *pieza última de las bóvedas donde se retira S. M. despues de comer* (que desde el año 1652 tomaron el nombre de *bóvedas del Tiziano*), y allí mismo continuaba á la muerte de Cárlos II en 1700.—Salvado del incendio de 1734, y restaurado por D. Juan de Miranda.

457.—*Retrato á caballo del emperador Cárlos V.*—Colec. de Felipe III y Felipe IV. Casa R. del Pardo (1614 y 1623); *sala donde se cubre para S. M.*,

con nota que le señala en el inventario de 1614 como procedente de la almoneda y pinturas de la Casa del Tesoro.—Coleccion de Felipe IV, en 1637, R. Alc. y Pal.; *salon nuevo sobre el zaguan y puerta principal* (que luégo se llamó *salon de los Espejos*).—Sufrió el incendio de 1734. A pesar de haber quedado muy malparado, no consta que le restaurase D. Juan de Miranda.

458.—*Danae recibiendo la lluvia de oro.*—Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal.; *pieza última de las bóvedas donde se retira despues de comer S. M.*, 1637. —Inventariado de esta manera: *Lienzo en que está Júpiter cuando se trasformó en lluvia de oro para gozar á una ninfa, que está en la cama, desnuda, y una vieja cogiendo el oro, y en lo alto una águila con las empresas de Júpiter.* Es de suponer que esta águila con las empresas de Júpiter formase el remate ó coronacion del marco; de lo contrario, esto es, si era parte de la pintura, el lienzo ha sido cortado por arriba, porque semejante águila no existe hoy.—Salvado del incendio de 1734. Depositado en la *Casa de Rebeque*, y luego en la Acad. de San Fernando en 1796. Traido de allí al Museo en 1827, y colocado en sala reservada.—El Sr. Zarco del Valle ha publicado (*Col. de Doc. inéd.* t. LV) un papel de descargo del Protonotario Villanueva, del año 1634, de mil ducados de á 11 rs. entregados á Velazquez por 18 pinturas, entre las cuales figura la *Danae de Tiziano.* ¿Sería acaso una copia ejecutada por el gran pintor español?

459.—*Venus recreándose con la música.*—El Dr. Waagen incluye este precioso lienzo entre los adquiridos para Felipe IV en la almoneda de Cárlos I de Inglaterra. Tasado en 150 libras, pagó por él D. Alonso de Cárdenas 165.—Salvado del incendio del antig. Alc. y Pal. en 1734, y restaurado por D. Juan de Miranda. Depositado en la Academia de San Fernando en 1796 como procedente de la *Casa de Rebeque*, y traido al Museo á sala reservada en 1827.

460.—*Vénus recreándose con el Amor y la música.*—Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal.; *pieza última de las bóvedas, donde se retira S. M. despues de comer*, 1637. Sospechamos por un asiento poco explícito del inventario del Pardo, de 1653, que en esta época estuvo el cuadro en dicha Casa Real, donde además habia una copia decorando la *antecámara.* Pero se hallaba nuevamente en el Palacio de Madrid cuando ocurrió el incendio de 1734. Fué restaurado por D. Juan de Miranda, depósitado en la Academia de San Fernando en 1796 como procedente de la *Casa de Rebeque*, y traido al Museo á sala reservada en 1827.

461.—*Salomé con la cabeza del Bautista.*—En la Col. de Cárlos I de Inglaterra habia un cuadro que representaba este mismo asunto, pero se duda si era el mismo que hoy poseemos en nuestro Museo del Prado, ó bien otro que figuró después en la Col. del rey Jacobo II. Consta que fué tasado y vendido en 150 libras, pero la circunstancia de haber sido enajenado no es prueba por sí sola de que viniese á España, porque muchas familias nobles de Inglaterra compraron cuadros en la almoneda de Cárlos I con la intencion, al fin cumplida, de devolverlos al que le sucediese en el trono, cuando llegára el dia de la Restauracion.

463.—Creemos que este retrato se halla incluido en el inventario del R. Alc. y Palacio formado á la muerte de Cárlos II, en 1700, entre las pinturas que decoraban la *escalera del zaguanete que va de la pieza ochavada á las bóvedas del Tiziano;* aunque atribuido á Tintoretto.—Salvado del incendio de 1734.

464.—Decoraba en el Escorial, en 1667, el *aula de Sagrada Escritura*, donde lo describe el P. Santos, el cual habla tambien de una repeticion del mismo que habia en la llamada *Iglesia vieja.* En este mismo local existe actualmente la copia que mencionamos en nuestra primera nota ilustrativa.

465 y 466.—*Sisifo.— Prometeo.*—El inventario de la Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal., 1637, *pieza nueva sobre el zaguan*, á diferencia de lo que Carducho expresa en sus *Diálogos,* atribuye el *Prometeo*, ó *Ticio*, á Sanchez Coello, juntamente con el de *Ixion*, y á Tiziano los de *Sísifo* y *Tántalo.*—Salvado del incendio de 1734.

467, 468.—*Ecce-Homo* y *Dolorosa.*—Pertenecen á la pequeña Col. de cuadros devotos que dejó en Yuste el Emperador. Estaban allí emparejados, el del *Ecce-Homo* con una tabla de Ntra. Sra. del *maestre Miguel* (*sic*, acaso *Michel Coxcyen*), y el de la *Dolorosa* con otra tabla del propio maestre Miguel, de *N. S. llevando la cruz.*—Col. Felipe IV, en 1637. R. Alc. y Pal., *pieza de la Librería en la torre.*

469.—*Santa Margarita.*—Fué colocada por Velazquez en la *antesacristía* del templo del Escorial, y mudada luego al *aula de Sagrada Escritura*, donde la describió el P. Santos en 1667.—Consérvase una repeticion de este cuadro en la *sala vicarial* de dicho monasterio, y una copia en la llamada *aula de Moral.*—Duda el doctor Waagen si fué esta obra, ó alguna copia de la misma, la vendida en Lóndres al embajador español D. Alonso de Cárdenas por la suma de 100 libras.

470.—*Alegoría: Felipe II ofreciendo su hijo*, etc.—Colec. de Felipe III y Felipe IV, en el Pardo (1614 y 1623); *sala donde se cubre para S. M.*—En la Casa R. de Valladolid habia una copia de este cuadro, hecha por Blas de Prado, de 2 varas de altura; *tercer aposento*, 1621.—Colec. de Felipe IV, R. Alc. y Pal., en 1637; *pieza nueva sobre el zaguan*, que luego tomó el nombre de *salon de los Espejos.*—Salvado del incendio del antiguo Alcázar y Palacio en 1734.

471.—*Alocucion del Marqués del Vasto.*—Un lienzo del mismo autor y asunto describe el P. Santos en 1667, como *original y muy bueno*, entre los cuadros que decoraban una *Cuadra del Palacio* del Escorial, al Mediodía. Si aquel lienzo y el que tenemos á la vista son uno mismo, es muy probable que fuera traido á Madrid despues del terrible incendio acaecido en el Escorial en 1671.—Fué salvado tambien del incendio del ant. Alc. y Pal. de Madrid en 1734, restaurado por el pintor de Felipe V, D. Juan de Miranda, y traido del nuevo Palacio á este Museo.

472.—*Descanso en la huida á Egipto.*—Decoraba cuando le describió el Padre Santos, en 1667, la *antesacristia* del templo del Escorial, donde lo colocó Velazquez. No fué trasladado al *Capítulo vicarial* sino en época muy posterior.

475.—Es tambien este cuadro uno de los que dejó el Emperador á su muerte en Yuste.

476.—*La Religion socorrida por la España.*—Llevaba antiguamente el nombre de *Cuadro de la Fe.*—Colec. de Felipe III y Felipe IV, Casa R. del Pardo, en 1614 y 1623; *sala de las audiencias.*—Coleccion del mismo Felipe IV, en el R. Alc. y Pal. de Madrid, en 1637; *dormitorio de verano del Rey.* No sabemos cuándo fué llevado al Escorial.

477.—Salvado del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734.

482 y 483.—Los lienzos originales, que hoy decoran la *Stafford Gallery* de Lóndres, y que medían más de 7 piés de anchura, estuvieron colocados en tiempo de Felipe IV, en 1637, en el R. Alc. y Pal.; *pieza última de las bóvedas, donde se recoge S. M. despues de comer.*—Una copia del cuadro de *Diana y Calixto* (quizá este mismo número 483 de nuestro Museo) habia en 1653 en la *antecámara* de la Casa R. del Pardo, inventariado con esta singular descripcion: *Otro lienzo de Diana cuando la trujeron la mujer prenana* (sic, por *preñada*), *copia de Tiziano: con marco y cortina.*—Rubens copió en Madrid estos dos cuadros.—Salvados del incendio que destruyó el antiguo Alc. y Pal. en 1734, fueron llevados á la *Casa de Rebeque*, obrador de los pintores de Cámara; luego depositados, en 1796, en la Acad. de San Fernando, y por último traidos al Museo á sala reservada en 1827.

484.—Fué colocado en tiempo de Felipe IV en la *Iglesia vieja* del Escorial, donde lo describió el P. Santos en 1667. En la misma Iglesia vieja quedó una repeticion cuando este cuadro vino á Madrid.

485.—*Retrato de la Emperatriz.*—Entre los retratos que dejó Cárlos V en Yuste, figuran dos de la Emperatriz, pintados por Ticiano; uno de ellos en union con el del Emperador. Fueron tambien inventariados allí á la muerte de éste otros tres retratos de la misma Señora, de pequeñas dimensiones y en pergamino, y considerados como verdaderas alhajas, porque figuran metidos en sus respectivas bolsas; y ademas un cuarto retrato, pequeño, guarnecido de plata con el borde de oro esmaltado, metido en un cofrecito de plata. Consta de documentos del Arch. de Simáncas, que hemos reconocido originales.

487.—Presumimos que á este cuadro, ó al siguiente, número 488, se refiere el que bajo el título de *Jesucristo llevando la cruz*, del mismo autor, se inventarió á la muerte de Cárlos II, en 1700, entre los que decoraban la *Alcoba de la galeria del Mediodía* del R. Alc. y Pal.

488.—En la *Sala vicarial* del monasterio de San Lorenzo hay una copia de esta obra.

490.—Colígese de la *Descripcion* etc. *del Escorial* del P. Santos, que estuvo este cuadro colocado en su tiempo, primero en la *Sacristía*, y luego en la *antesacristía* de aquel suntuoso templo.

491.—Procede del monasterio del Escorial.

TIZIANO (Copia de).

497.—Col. de Felipe IV y Cárlos II, R. Alc. y Pal.; *bóvedas del Tiziano.*

TRISTAN.

1048.—Figura como *antiguo* en la Casa Real entre los cuadros salvados del incendio de 1734, reinando Felipe V.

TURCHI (ALESSANDRO).

505.—Creemos que fué traido del Pal. de Madrid al Museo al fundarse éste.

VACCARO.

507 al 510.—*Pasajes de la vida de San Cayetano.*—Pertenecieron estos cuadros á la Colec. de Cárlos II y se hallan inventariados á su muerte, en 1700, entre las *pinturas desmontadas de las bóvedas del Tiziano*, en el R. Alc. y Pal. de Madrid.

515.—En 1816 decoraba el *oratorio privado del Rey*, en el Pal. de Madrid, de donde vino á este Museo.

VALDES LEAL.

1050.—Procede del monasterio del Escorial.

VAN VITELLI.

522.—Vino del Pal. de San Ildef. al Museo en 1832.

VASARI.

523.—*La Caridad.*—Colec. de Felipe III, Casa R. del Pardo, en 1614; *sala donde se cubre para S. M.* (?).

VECCHIA (P. DELLA).

525.—Figura, atribuido al caballero Massimo, en el inventario de los cuadros que se salvaron del incendio del antiguo Alc. y Pal. en 1734, y como existente en la Casa Real anteriormente á Felipe V.

VELAZQUEZ.

Conceptuando de sumo interes todo cuanto concierne á la vida y hechos de este gran pintor, hemos creido oportuno ampliar su noticia biográfica con los datos siguientes: D. Diego Velazquez de Silva fué, ademas de pintor incomparable, escritor discreto, conciso y elegante, y lo prueba la *Memoria* que redactó *de las pinturas que la Magestad Católica del Rey N. S. D. Phelipe IV, envia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de* 1656: folleto impreso que creiamos perdido, y que el infatigable bibliófilo D. Adolfo de Castro descubrió y remitió á la R. Academia Española en Marzo de 1871. A la lista de los cuadros de su mano que decoraban antiguamente los Palacios Reales de nuestros monarcas, y cuyo paradero hoy se ignora, debemos añadir dos *perspectivas* inventariadas á la muerte de Cárlos II entre las pinturas del R. Alc. y Pal. de Madrid, una del famoso *Salon dorado* que hizo Felipe IV, y otra del *retablo y templo del Escorial.* Figura tambien entre los cuadros secuestrados al Príncipe de la Paz en 1813, y entregados á la Condesa de Chinchon en 1814, como de su propiedad, *un pastor viejo con una zorra muerta á los piés*, del mismo Velazquez, y llevado á vender á Paris en 1826.

1055.—*Crucifijo de San Plácido.*—Hemos sido involuntariamente inexactos en la noticia ilustrativa de este cuadro, que no fué arrebatado del convento de religiosas de San Plácido y llevado á París por los franceses. Habiendo pasado, no sabemos cómo, á ser propiedad de la señora Condesa de Chinchon, á quien fué devuelto en 1814 sacándolo del secuestro de su marido el Príncipe de la Paz, dicha señora lo colocó en su palacio de Boadilla, donde permaneció algun tiempo decorando el altar de su capilla ú oratorio. Luego lo sacó de allí y lo llevó, juntamente con otros cuadros, á Paris, donde en Agosto de 1826 hizo anunciar su venta. Noticioso de esta resolucion el Duque de Villahermosa, embajador de España á la sazon en la capital de Francia, dió aviso al Duque de Hijar, director del Museo, y promovido expediente para la adquisicion de tan célebre cuadro con destino á este establecimiento, fué su resultado acceder la Condesa en 1828 á enajenarlo por la módica cantidad de 30.000 rs. vn., despues de haber sido tasado en París en 20.000 francos. Pero este trato no se llevó á cabo, porque habiendo fallecido la Condesa, sus herederos se negaron á reconocer su validez, y entónces fue cuando el Duque de San Fernando, cuñado de la difunta y legatario de la alhaja que quisiese él mismo elegir entre las pocas que constituian su cuerpo de bienes, imaginó, con loable generosidad, dirimir el conflicto escogiendo el *Crucifijo* de Velazquez para cedérselo al rey Fernando VII. Existen en el Archivo de la Casa Real todos los comprobantes de la negociacion seguida desde el año 26 hasta el 29, y la minuta del oficio de gracias que se le pasó al Duque de San Fernando por tan noble desprendimiento, con la órden comunicada al Director Duque de Híjar para colocar la insigne joya artística en el Museo. De uno de estos papeles se desprende el hecho de haber estado el lienzo en algun tiempo añadido por la parte inferior, para adaptarlo á la dimension del retablo de Boadilla, en cuya época tenía la cruz al pié la calavera con los huesos y la serpiente, emblemas con

que la describe Stirling, inocentemente extraviado por alguno que vió el cuadro en el palacio de la Condesa de Chinchon.—Existe una copia antigua de esta famosa obra en la Iglesia de las *Capuchinas* de esta corte.

1059.—Figura este lienzo, juntamente con el de *Túnica de Josef* del Escorial y otros 16 cuadros más, en el descargo del Protonotario Villanueva arriba citado. TIZIANO, cuadro 458.

1062.—*Cuadro de las meninas.*—Seguia decorando el antiguo Alc. y Palacio cuando ocurrió en 1734 el terrible incendio que redujo á cenizas, juntamente con el régio edificio, tantas obras de arte, y en el inventario de los cuadros salvados de aquel siniestro, figura entre los que padecieron en alguna parte sus efectos y fueron restaurados (*compuestos* dice el documento) por el pintor de Felipe V, D. Juan de Miranda.

1078.—Creemos, sin poderlo asegurar con certeza, que decoró desde 1816 hasta 1827 alguna de las salas de la Academia de San Fernando.

1083.—Estaba depositado en la Academia de San Fernando á la creacion del Museo en 1816. Fué traido á este establecimiento en 1827.

1089.—Inventariado entre los que se salvaron del incendio del antiguo Alcázar y Pal. en 1734 (?).

1093, 1102.—Pasaron de Palacio en 1816 á la Academia de San Fernando, y fueron traidos al Museo en 1827.

1114.—Inventariado como *antiguo* en la Casa Real entre los cuadros que se salvaron del incendio de 1734 (?).

VERONESE (PAOLO).

526.—Salvado del incendio del antiguo Alc. y Pal. de Madrid en 1734 é inventariado como *antiguo* en la Casa Real.

528.—Fué colocado por Velazquez en el año 1656 en el *Capítulo prioral,* donde lo describió el P. Santos.

530.—Decoraba en tiempo del P. Santos, en 1667, el *aula de Sagrada Escritura* del monasterio del Escorial. Lo describió sin cabal conocimiento del asunto.

532.—Traido del Pal. de S. Ildef. al Museo en 1832.

534.—*Jesus en las bodas de Caná.*—Creemos sea este cuadro el que J. D. Fiorillo en su obra *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten: Mahlerey*, t. IV, pág. 42, atribuye al Tintoretto. Si efectivamente es así, formó parte de las pinturas compradas en Lóndres para Felipe IV por el embajador español D. Alonso de Cárdenas, tantas veces nombrado.—Lo colocó Velazquez en 1656 en el *atrio de la Sala capitular,* donde lo describió el P. Santos en 1667.

535.—Col. de Cárlos II, R. Alc. y Pal. de Madrid. A la muerte de este Rey, en 1700, figuraba entre las pinturas colgadas en el *Obrador de los pintores de Cámara.* Salvado del incendio de 1734.

537.—Fué colocado este cuadro por Velazquez en 1656 en el *Capítulo prioral* del monasterio del Escorial, donde le describió el P. Santos en 1667.

539.—Decoraba en tiempo del P. Santos, en 1667, la *Sacristía* del templo del Escorial, donde fué colocado por Velazquez.

541.—Parece ser este cuadro el que habia en la *antesacristía* del templo del Escorial y que describió el P. Santos en 1667; su dimension, sin embargo, resulta algo mayor.

VERONESE (Carlo).

549.—Describió este cuadro el P. Santos en 1667 como colocado en la llamada *Iglesia vieja*, donde lo puso Velazquez, sacándolo de la *Sacristía,* en el arreglo del año 1656.

VINCI (Cop. del).

550.— El único rastro que hasta ahora hemos podido descubrir de este precioso retrato en los antiguos inventarios de la Casa Real, es su expresion en el documento de los cuadros salvados del incendio de 1734. Allí consta en efecto como *antiguo*, esto es, como anterior á la venida de Felipe V á España; y esto es cuanto sabemos acerca de su historia.

VIVIANI.

554.—Fué traido del Pal. de S. Ildef. al Museo en 1832.

VIVIANO CODAGORA.

555, 556, 558.— Col. Cárlos II, Retiro. Inventariados en 1701, atribuyendo las figuras á A. Falcone; atribucion que no nos parece descaminada.

557.— Salvado del incendio del antiguo Alc. y Pal. de Madrid en 1734, y consignado en el respectivo inventario como anterior á las adquisiciones hechas por Felipe V.

ESCUELAS ITALIANAS INDETERMINADAS.

614, 615, 616.—Adquiridos por Felipe V y salvados del incendio del antiguo Alc. y Pal. de Madrid.

TABLA GENERAL

DE

AUTORES ITALIANOS Y ESPAÑOLES,

CON LA NUMERACION ANTIGUA Y MODERNA DE LOS CUADROS, Y LA INDICACION DEL SITIO QUE CADA UNO DE ÉSTOS OCUPA.

Abreviaturas.—Rot. (Rotonda).—Sal. ital. (Salon de Italianos).—Sal. esp. (Salon de Españoles).—Esc. var. (Piezas de Escuelas várias).— Sal. cont. (Salon de Contemporáneos).— Gal. pral. S. I. (Galería principal, seccion primera).— Gal. pral. S. II. (Galería principal, seccion segunda).— Sal. ov. (Salon ovalado, llamado ántes *de la Reina Isabel*).— Pas. pral. L. (Pasillo principal de levante).— Pas. cent. (Pasillo central).— Pas. pral. P. (Pasillo principal de poniente).— Escal. pral. (Escalera principal).— Pas. b. L. (Pasillo bajo de levante).— Pas. b. P. (Pasillo bajo de poniente).— Sal. alh. (Salas llamadas de *las alhajas*).— Dep. (Depósitos).

AUTORES ITALIANOS.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Albano.	1	660	Gal. pral. S. II.
	2	671	Gal. pral. S. II.
Albano (Esc. de)..	3	785	Sal. ital.
Albano (Copia del).	4	(1)	Sal. alh.
Allori (Alessandro).	5	1268	Gal. pral. S. II.
Allori (Cristofano).	6	633	Gal. pral. S. II.

(1) No llevan indicada numeracion antigua los cuadros que no figuraban en el anterior Catálogo. Estan en idéntico caso algunos cuadros incluidos en aquel Catálogo, de los cuales se desprendió la tarjeta del número antiguo.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	7	840	Gal. pral. S. II.
	8	844	Gal. pral. S. II.
Allori (Esc. de Cristofano). .	9	1909	Gal. pral. S. II.
Amiconi.	10	38	Rot.
	11	2	Rot.
	12	1107	Pas. pral. L.
	13	1840	Pas. pral. P.
Angelico (Il Beato).	14	»	Sal. ov.
Anguisola.	15	720	Sal. ital.
Barbalunga..	16	935	Gal. pral. S. II.
Baroccio.	17	637	Sal. ov.
	18	817	Sal. ital.
Baroccio (Esc. del).	19	803	Sal. ital.
Baroccio (Copia de).	20	»	Pas. b. L.
Bassano (Jacopo).	21	773	Sal. ital.
	22	673	Gal. pral. S. II.
	23	703	Gal. pral. S. II.
	24	610	Pas. pral. P.
	25	757	Pas. b. P.
	26	838	Gal. pral. S. II.
	27	686	Gal. pral. S. II.
	28	641	Gal. pral. S. II.
	29	1919	Sal. ital.
	30	632	Gal. pral. S. II.
	31	796	Esc. var.
	32	620	Sal. ital.
	33	918	Sal. ital.
	34	600	Pas. pral. P.
	35	939	Sal. ital.
	36	841	Gal. pral. S. II.
Bassano (Francesco). . . .	37	1834	Pas. pral. P.
	38	730	Pas. pral. P.
	39	654	Sal. ital.
	40	675	Sal. ital.
	41	»	Pas. b. L.
	42	1901	Sal. ital.
	43	1897	Sal. ital.
	44	1894	Gal. pral. S. II.
Bassano (Leandro).	45	1835	Sal. ital.
	46	656	Sal. ital.
	47	717	Gal. pral. S. II.
	48	435	Gal. pral. S. II.
	49	877	Gal. pral. S. II.
	50	910	Sal. ital.
	51	701	Dep. (1).

(1) No están incluidos en este Catálogo todos los cuadros que existen en los

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	52	880	Sal. ital.
	53	724	Gal. pral. S. II.
	54	606	Pas. pral. P.
	55	1893	Sal. ital.
Bassano (Est. de Leandro). .	56	492	Sal. ital.
Bassante ([1]).	57	1856	Sal. ital.
Battoni.	58	1093	Sal. alh.
	59	1184	Sal. alh.
Bellino.	60	665	Sal. ov.
Bellotti.	61	994	Gal. pral. S. II.
Benefiali (?)..	62	659	Sal. ital.
Bianchi (?).	63	735	Sal. ital.
Biliverti.	64	1119	Pas. pral. L.
Bonito. . . . . . , . . .	65	1147	Sal. alh.
Brandi.	66	1129	Pas. pral. P.
Bronzino..	67	861	Sal. ov.
	68	921	Gal. pral. S. II.
Buonarotti.	69	721	Gal. pral. S. II.
Buonarotti (Esc. del). . . .	70	707	Sal. ov.
Camassei..	71	1142	Pas. pral. P.
Campi (Antonio) ([2]).. . . .	72	459	Sal. ital.
Cangiasi..	73	668	Sal. ital.
	74	1172	Escal. pral.
	75	1877	Gal. pral. S. II.
Cantarini (Il Pessarese). . .	75*a* *	623	Gal. pral. S. II.
Caravaggio (Esc. del). . . .	76	862	Gal. pral. S. II.
	77	»	Pas. pral. P.
Caravaggio (Imitacion del). .	78	850	Sal. ital.
Carducci (Bartolommeo). . .	79	638	Gal. pral. S. II.
	80	715	Gal. pral. S. II.
	81	925	Gal. pral. S. II.
Carpi.	82	734	Gal. pral. S. II.
Carracci (Lodovico).. . . .	83	713	Sal. ov.
Carracci (Agostino).. . . .	84	705	Sal. ital.
Carracci (Annibale).. . . .	85	688	Sal. ov.
	86	1181	Sal. ital.
	87	708	Gal. pral. S. II.
	88	842	Sal. ital.
	89	927	Sal. ital.

Depósitos del Museo; pero van descritos y numerados algunos que estaban expuestos al público cuando empezó á imprimirse este libro, y despues han sido retirados.

([1]) Debe leerse Passante.— V. p. 339.

([2]) Corregido.— V. p. 340.

* V. la p. 637.

58.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	90	883	Sal. ov.
	91	746	Gal. pral. S. II.
	92	945	Esc. var.
	93	1076	Sal. ital.
Carracci (Cop. de An.).. . .	94	744	Sal. ital.
Carracci (Esc. de los). . . .	95	508	Sal. ital.
	96	810	Gal. pral. S. II.
	97	1109	Escal. pral.
	98	»	Sal. alh.
Castiglione..	99	619	Sal. ital.
	100	652	Gal. pral. S. II.
	101	662	Sal. ital.
	102	716	Sal. ital.
	103	829	Gal. pral. S. II.
	104	1115	Pas. pral. P.
	105	1630	Sal. ital.
	106	»	Sal. ov.
	107	»	Gal. pral. S. II.
Catena.	108	414	Sal. ov.
Cavedone.	109	872	Sal. ital.
Cerquozzi.	110	1707	Sal. ital.
Cessi.	111	1132	Pas. pral. P.
Chimenti da Empoli. . . .	111 *a**	639	Sal. ital.
Cignaroli.	112	930	Sal. ital.
Cigoli..	113	833	Sal. ital.
Conca..	114	1644	Pas. b. P.
	115	»	Pas. b. P.
Conca (Esc. de).	116	»	Pas. b. P.
Corrado.	117	392	Esc. var.
	118	394	Esc. var.
	119	1089	Pas. pral. L.
	120	1118	Escal pral.
	121	1146	Escal. pral.
	122	1176	Pas. pral. P.
	123	»	Pas. b. L.
	124	»	Pas. b. P.
	125	1117	Pas. pral. P.
	126	»	Pas. pral. P.
	127	»	Pas. b. P.
	128	416	Sal. ital.
	129	604	Esc. var.
	130	613	Esc. var.
Corrado (Est. de)..	131	»	Pas. b. P.
Correggio.	132	809	Sal. ov.

* V. la p. 657.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	133	814	Gal. pral. S. II.
	134	816	Gal. pral. S. II.
	135	831	Sal. ov.
Correggio (Cop. antig. del). .	136	»	Sal. ital.
	137	»	Sal. ital.
	138	»	Gal. pral. S. II.
	139	»	Esc. var.
Cortona.	140	749	Gal. pral. S. II.
	141	1623	Escal. pral.
	142	1627	Escal. pral.
Cortona (Esc. de).	143	»	Pas. b. L.
Crespi (Benedetto).	144	629	Sal. ital.
Crespi (Daniello).	145	762	Gal. pral. S. II.
Crespi (Est. de Daniello). . .	146	497	Sal. ital.
Domenichino.	147	630	Gal. pral. S. II.
	148	706	Gal. pral. S. II.
	149	828	Gal. pral. S. II.
Domenichino (Est. del). . .	150	846	Gal. pral. S. II.
Duguet.	151	683	Sal. ital.
	152	900	Gal. pral. S. II.
	153	903	Sal ov.
	154	916	Gal. pral. S. II.
	155	920	Gal. pral. S. II.
Falcone.	156	807	Sal. ital.
	157	1836	Gal. pral. S. II.
Fenollo.	158	1626	Escal. pral.
Fiorini.	159	1095	Escal. pral.
Fracanzano.	160	1155	Pas. pral. P.
Furini..	161	848	Sal. ital.
Gagliardi.	162	1903	Sal. ital.
Gennari.	163	»	Pas. baj. P.
Gentileschi (Orazzio). . . .	164	631	Sal. ital.
	165	804	Sal. ital.
Gentileschi (Artemisia). . .	166	608	Sal. ital.
	167	795	Sal. ital.
Gerino da Pistoja.	168	1120	Sal. ital.
Gessi.	169	599	Pas. pral. P.
Giordano..	170	1631	Sal. ital.
	171	1837	Sal. ital.
	172	1156	Sal. ital.
	173	648	Sal. ital.
	174	758	Sal. ital.
	175	1178	Pas. pral. P.
	176	644	Sal. ital.
	177	1159	Sal. ital.
	178	1128	Pas. Pral. P.
	179	1163	Sal. ital.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	180	1133	Pas. pral. P.
	181	»	Sal ital.
	182	780	Sal. ital.
	183	894	Pas. pral. L.
	184	1121	Pas. cent.
	185	7	Rot.
	186	18	Rot.
	187	22	Rot.
	188	687	Gal. pral. S. II.
	189	»	Pas. baj. P.
	190	722	Pas. cent.
	191	669	Sal. ital.
	192	690	Gal. pral. S. II.
	193	902	Sal. ital.
	194	823	Sal. ital.
	195	824	Sal. ital.
	196	1096	Pas. pral. L.
	197	869	Escal. pral.
	198	1168	Dep.
	199	1161	Pas. pral. P.
	200	1158	Pas. pral. P.
	201	1157	Pas. pral. P.
	202	802	Gal. pral. S. II.
	203	1104	Pas. pral. L.
	204	1629	Escal. pral.
	205	1876	Sal. ital.
	206	1162	Pas. pral. P.
	207	12	Rot.
	208	893	Sal. ital.
	209	891	Sal. ital.
	210	»	Pas. baj. L.
	211	890	Sal. ital.
	212	1122	Pas. cent.
	213	1921	Gal. pral. S. II.
	214	»	Pas. pral. L.
	215	»	Pas. pral. L.
	216	1186	Esc. var.
	217	1088	Pas. pral. L.
	218	»	Sal. alh.
	219	1090	Pas. pral. L.
	220	»	Pas. b. P.
	221	1116	Pas. pral. P.
	222	1175	Pas. pral. P.
	223	»	Pas. b. P.
	224	1648	Pas. b. L.
	225	1649	Pas. b. L.
	226	»	Pas. b. P.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	227	1138	Pas. pral. P.
	228	1124	Pas. cent.
	229	1100	Pas. pral. L.
	230	1098	Pas. pral. L.
	231	1110	Pas. pral. L.
	232	1115	Pas. pral. L.
	233	1111	Pas. pral. L.
	234	1620	Esc. var.
Giordano (Est. de).	235	1094	Pas. pral. L.
Giorgione.	236	792	Sal. ov.
Giulio Romano.	237	827	Sal. ov.
Greco.	238	373	Gal. pral. S. II.
	239	375	Sal. ital.
	240	763	Gal. pral. S. II.
	241	1134	Gal. pral. S. II.
	242	1136	Gal. pral. S. II.
	243	1149	Sal. ov.
	244	1150	Gal. pral. S. II.
	245	1153	Gal. pral. S. II.
	246	1154	Gal. pral. S. II.
	247	1847	Pas. Pral. P.
Guercino..	248	603	Gal. ov.
	249	895	Gal. pral. S. II.
	250	1185	Sal. ital.
	251	847	Gal. pral. S. II.
	252	647	Gal. pral. S. II.
	253	714	Sal. ital.
	254	738	Gal. pral. S. II.
Guercino (Cop. del).	255	»	Pas. b. P.
Guercino (Esc. del).	256	1846	Pas. cent.
Guido.	257	906	Sal. ital.
	258	636	Gal. pral. S. II.
	259	751	Gal. pral. S. II.
	260	634	Gal. pral. S. II.
	261	836	Gal. pral. S. II.
	262	928	Sal. ov.
	263	860	Gal. pral. S. II.
	264	857	Gal. pral. S. II.
	265	855	Gal. pral. S. II.
	266	892	Pas. pral. P.
	267	646	Gal. pral. S. II.
	268	411	Sal. ital.
	269	420	Sal. ital.
	270	617	Pas. pral. P.
	271	845	Sal. ital.
Guido (Est. del).	272	1143	Pas. cent.
Guido (Cop. del).	273	»	Sal. ital.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	274	»	Pas. b. L.
	275	»	Pas. b. P.
Guido (Esc. del).	276	699	Sal. ital.
	277	783	Sal. ital.
	278	1167	Pas. pral. P.
	279	873	Pas. pral. L.
Lanfranco.	280	884	Sal. ital.
	281	1105	Pas. pral. L.
	282	1114	Pas. cent.
	283	1151	Pas. pral. P.
	284	1160	Pas. pral. P.
Lanfranco (Esc. de) (1). . .	285	19	Escal. pral.
	286	23	Escal. pral.
Leone..	287	663	Sal. ital.
Lotto..	288	797	Sal. ov.
Luini..	289	739	Sal. ov.
	290	778	Gal. pral. S. II.
	291	799	Sal. ov.
Malombra.	292	679	Gal. pral. S. II.
Manetti.	293	811	Sal. ital.
Manfredi..	294	635	Gal. pral. S. II.
Mantegna.	295	887	Sal. ov.
Maratti..	296	»	Sal. ital.
	297	»	Pas. b. P.
Maratti (Est. de).	298	1169	Pas. pral. P.
Mario de' Fiori.	299	1637	Escal. pral.
	300	1638	Pas. pral. P.
	301	»	Pas. pral. P.
	302	»	Pas. pral. P.
	303	»	Escal. pral.
	304	»	Pas. pral. P.
	305	»	Pas. b. P.
Massimo Stanzioni.	306	737	Sal. ital.
	307	643	Sal. ital.
	308	790	Sal. ital.
	309	731	Gal. pral. S. II.
	310	711	Gal. pral. S. II.
Massimo (Est. del cab.°). . .	311	»	Gal. pral. S. II.
Migliara..	312	907	Sal. ital.
Morazzone.	313	640	Sal. ital.
Morone.	314	768	Gal. pral. S. II.
Nani.	315	389	Pas. pral. P.
	316	747	Sal. ital.
	317	750	Sal. ital.

(1) Léase Domenico Gargiuoli.—V. p. 341.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	318	»	Pas. b. P.
Padovanino..	319	712	Gal. pral. S. II.
Pagano.	320	676	Sal. ital.
	321	678	Sal. ital.
Palma Vecchio.	322	786	Sal. ov.
Palma Giovane.	323	733	Gal. pral. S. II.
	324	853	Sal. ital.
	325	684	Sal. ital.
Panini.	326	698	Sal. ital.
	327	709	Gal. pral. S. II.
	328	912	Gal. pral. S. II.
	329	924	Gal. pral. S. II.
	330	1981	Gal. pral. S. II.
	331	1982	Gal. pral. S. II.
Parmigianino.	332	867	Sal. ov.
	333	929	Sal. ov.
	334	1911	Gal. pral. S. II.
	335	832	Sal. ov.
	336	879	Gal. pral. S. II.
Parrasio.	337	430	Sal. ital.
Pomerancio..	338	859	Gal. pral. S. II.
	339	»	Sal. alh.
Pontormo.	340	789	Gal. pral. S. II.
Pordenone.	341	418	Sal. ov.
	342	693	Gal. pral. S. II.
Preti (il Calabrese).	343	1	Esc. var.
	344	702	Esc. var.
Procaccino (Camillo).	345	1875	Sal. ital.
Procaccino (G. C.).	346	611	Esc. var.
	347	»	Sal. alh.
Puligo.	348	866	Gal. pral. S. II.
Pulzone.	349	1968	Sal. ov.
Recco..	350	601	Esc. var.
	351	933	Esc. var.
	352	1113	Pas. pral. L.
	353	»	Sal. alh.
Recco (Est. de).	354	»	Pas. cent.
	355	505	Pas. pral. L.
Rosa.	356	743	Sal. ital.
Rosa (Est. de Salv.).	357	1866	Sal ital.
Sacchi.	358	622	Sal. ital.
	359	655	Gal. pral. S. II.
	360	692	Gal. pral. S. II.
Salviati.	361	923	Gal. pral. S. II.
Sanni.	362	1639	Pas. b. P.
	363	1640	Pas. b. P.
Sanzio (Raffaello).	364	798	Sal. ov.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	365	741	Sal. ov.
	366	784	Gal. pral. S. II.
	367	905	Sal. ov.
	368	834	Gal. pral. S. II.
	369	726	Gal. pral. S. II.
	370	794	Gal. pral. S. II.
	371	723	Sal. ov.
	372	901	Gal. pral. S. II.
	373	909	Gal. pral. S. II.
Sanzio (Cop. de Raf.). . . .	374	5	Gal. pral. S. II.
	375	6	Gal. pral. S. II.
	376	10	Gal. pral. S. II.
	377	11	Gal. pral. S. II.
	378	16	Gal. pral. S. II.
	379	17	Gal. pral. S. II.
	380	20	Gal. pral. S. II.
	381	»	Escal. pral.
	382	»	Sal. alh.
Sarto.	383	664	Sal. ov.
	384	681	Sal. ov.
	385	772	Gal. pral. S. II.
	386	788	Gal. pral. S. II.
	387	837	Gal. pral. S. II.
	388	871	Gal. pral. S. II.
	389	911	Gal. pral. S. II.
Sarto (Esc. del).	390	694	Sal. ital.
	391	»	Pas. b. P.
Sassoferrato..	392	886	Sal. ov.
	393	888	Sal. ital.
Searzella..	394	819	Sal. ov.
Sebastiano del Piombo.. . .	395	779	Sal. ov.
	396 *	759	»
Seb. del Piombo (Cop. de). .	397	»	Sal. alh.
	398	689	Sal. ov.
Sesto.	399	917	Sal. alh.
Solimena.	400	37	Esc. var.
	401	356	Esc. var.
	402	1179	Pas. pral. P.
	403	755	Gal. pral. S. II.
Solimena (Est. de).	404	1165	Sal. ital.
Spada..	405	667	Gal. pral. S. II.
Strozzi..	406	761	Gal. pral. S. II.
Tiepolo (G. B.).	407	670	Sal. ital.
	408	»	Sal. alh.

* Corregido.—V. p. 676, *Nuevas ilustraciones.* Se halla provisionalmente colocado en la Gal. pral. S. I.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	409	1183	Sal. ital.
Tintoretto.	410	774	Gal. pral. S. II.
	411	919	Sal. ov.
	412	645	Sal. ov.
	413	808	Gal. pral. S. II.
	414	913	Gal. pral. S. II.
	415	1843	Sal. ital.
	416	602	Sal. ital.
	417	904	Sal. ov.
	418	874	Gal. pral. S. II.
	419	767	Gal. pral. S. II.
	420	1117	Gal. pral. S. II.
	421	1841	Gal. pral. S. II.
	422	1839	Gal. pral. S. II.
	423	1126	Gal. pral. S. II.
	424	1844	Gal. pral. S. II.
	425	770	Gal. pral. S. II.
	426	766	Sal. ital.
	427	760	Gal. pral. S. II.
	428	704	Gal. pral. S. II.
	429	680	Gal. pral. S. II.
	430	628	Gal. pral. S. II.
	431	626	Sal. ov.
	432	1145	Gal. pral. S. II.
	433	1139	Sal. ov.
	434	1928	Gal. pral. S. II.
	435	839	Sal. ital.
	436	672	Sal. ital.
	437	1180	Sal. ital.
	438	528	Sal. ital.
	439	607	Gal. pral. S. II.
	440	870	Gal. pral. S. II.
	441	1112	Sal. ital.
	442	1144	Gal. pral. S. II.
Tintoretto (Est. de).	443	1127	Sal. ital.
	444	1140	Gal. pral. S. II.
	445	1896	Gal. pral. S. II.
Tintoretto (Esc. del).. . . .	446	490	Gal. pral. S. II.
	447	1130	Sal. ital.
	448	1838	Gal. pral. S. II.
	449	1898	Sal. ital.
Tiziano.	450	864	Sal. ov.
	451	852	Sal. ov.
	452	926	Gal. pral. S. II.
	453	765	Sal. ov.
	454	769	Sal. ov.
	455	801	Sal. ov.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	456	812	Gal. pral. S. II.
	457	685	Gal. pral. S. II.
	458	»	Gal. pral. S. II.
	459	»	Gal. pral. S. II.
	460	»	Gal. pral. S. II.
	461	776	Gal. pral. S. II.
	462	752	Gal. pral. S. II.
	463	740	Gal. pral. S. II.
	464	822	Gal. pral. S. II.
	465	756	Gal. pral. S. II.
	466	787	Gal. pral. S. II.
	467	914	Gal. pral. S. II.
	468	922	Gal. pral. S. II.
	469	851	Gal. pral. S. II.
	470	854	Gal. pral. S. II.
	471	821	Gal. pral. S. II.
	472	868	Gal. pral. S. II.
	473	865	Sal. ital.
	474	830	Dep.
	475	465	Gal. pral. S. II.
	476	805	Gal. pral. S. II.
	477	695	Gal. pral. S. II.
	478	437	Gal. pral. S. II.
	479	1141	Esc. var.
	480	915	Gal. pral. S. II.
	481	682	Gal. pral. S. II.
	482	728	Gal. pral. S. II.
	483	729	Gal. pral. S. II.
	484	882	Gal. pral. S. II.
	485	878	Gal. pral. S. II.
	486	775	Sal. ital.
	487	725	Gal. pral. S. II.
	488	1998	Sal. ov.
	489	462	Gal. pral. S. II.
	490	428	Gal. pral. S. II.
	491	813	Gal. pral. S. II.
Tiziano (atribuido á). . . .	492	421	Sal. ital.
	493	806	Sal. ital.
Tiziano (Cop. de).	494	498	Sal. alh.
	495	1131	Pas. pral. P.
	496	»	Pas. b. P.
	497	»	Sal. alh.
	498	649	Gal. pral. S. II.
	499	936	Gal. pral. S. II.
	500	1880	Sal. ital.
Torresani.	501	658	Sal. ital.
Trevisani (Angelo).	502	621	Esc. var.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Trevisani (Francesco). . . .	503	781	Esc. var.
Turchi (Aless.), Orbetto. . .	504	674	Gal. pral. S. II.
	505	727	Gal. pral. S. II.
	506	826	Gal. pral. S. II.
Vaccaro.	507	609	Sal. ital.
	508	614	Sal. ital.
	509	618	Sal. ital.
	510	605	Sal. ital.
	511	624	Sal. ital.
	512	642	Gal. pral. S. II.
	513	742	Sal. ital.
	514	748	Sal. ital.
	515	800	Sal. ital.
	516	863	Sal. ital.
	517	1908	Gal. pral. S. II.
	518	697	Sal. ital.
	519	1099	Pas. pral. P.
Vaccaro (Esc. de).	520	»	Pas. pral. L.
Vanni..	521	858	Sal. ov.
Vanvitelli.	522	»	Sal. alh.
Vasari..	523	771	Gal. pral. S. II.
	524	1920	Sal. ital.
Vecchia (P. della).	525	791	Gal. pral. S. II.
Veronese (Paolo)..	526	843	Sal. ov.
	527	899	Gal. pral. S. II.
	528	825	Gal. pral. S. II.
	529	898	Gal. pral. S. II.
	530	897	Gal. pral. S. II.
	531	719	Gal. pral. S. II.
	532	732	Gal. pral. S. II.
	533	691	Sal. ov.
	534	453	Gal. pral. S. II.
	535	625	Pas. pral. P.
	536	447	Dep.
	537	433	Gal. pral. S. II.
	538	876	Gal. pral. S. II.
	539	881	Gal. pral. S. II.
	540	896	Gal. pral. S. II.
	541	1097	Gal. pral. S. II.
	542	597	Gal. pral. S. II.
	543	598	Gal. pral. S. II.
	544	764	Gal. pral. S. II.
	545	793	Gal. pral. S. II.
	546	908	Gal. pral. S. II.
Veronese (Cop. de P.). . . .	547	875	Pas. pral. L.
Veronese (Carlo)..	548	710	Sal. ital.
	549	777	Sal. ital.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Vinci (Cop. de L. de). . . .	550	666	Gal. pral. S. II.
Viviani.	551	1101	Pas. pral. L.
	552	1188	Pas. pral. L.
	553	»	Pas. b. P.
	554	»	Sal. alh.
Viviano Codagora.	555	1922	Esc. var.
	556	1923	Esc. var.
	557	1924	Sal. ital.
	558	»	Pas. b. P.
Volterra.	559	461	Sal. ov.
Zelotti.	560	661	Sal. ital.
Zuccaro (Est. de)..	561	1621	Escal. pral.

ANÓNIMOS ITALIANOS.

Escuela Florentina.	562	21	Gal. pral. S. II.
	563	25	Gal. pral. S. II.
	564	26	Gal. pral. S. II.
	565	31	Gal. pral. S. II.
	566	32	Gal. pral. S. II.
	567	1123	Sal. ital.
	568	397	Esc. var.
	569	506	Pas. pral. P.
	570	507	Pas. pral. P.
	571	835	Gal. pral. S. II.
	572	1842	Esc. var.
Esc. de Umbria, siglo xv.. .	573	885	Gal. pral. S. II.
	574	889	Gal. pral. S. II.
Esc. Romana.	575	»	Pas. b. P.
	576	»	Pas. b. L.
Esc. Veneciana.	577	380	Gal. pral. S. II.
	578	627	Gal. pral. S. II.
	579	650	Sal. ital.
	580	782	Escal. pral.
	581	815	Sal. ov.
	582	1861	Sal. ital.
	583	»	Esc. var.
Esc. Lombarda.	584	677	Pas. pral. P.
	585	696	Sal. ov.
	585 *a*	»	Sal. alh.
Esc. Boloñesa..	586	736	Sal. ital.
	587	745	Gal. pral. S. II.
	588	818	Sal. ital.
	589	820	Sal. ital.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	590	856	Gal. pral. S. II.
	591	934	Sal. ital.
	592	1103	Pas. pral. L.
	593	1171	Pas. pral. P.
	594	1858	Sal. ital.
	595	»	Pas. b. P.
Esc. Napolitana.	596	657	Escal. pral.
	597	754	Esc. var.
	598	1102	Pas. pral. L.
	599	1106	Pas. pral. L.
	600	1137	Sal. ital.
	601	1187	Sal. ital.
	602	»	Pas. b. P.
	603	»	Sal. alh.
Escuelas indeterminadas. . .	604	164	Esc. var.
	605	616	Esc. var.
	606	350	Pas. pral. P.
	607	381	Sal. ital.
	608	386	Esc. var.
	609	391	Esc. var.
	610	401	Esc. var.
	611	753	Esc. var.
	612	1148	Pas. pral. P.
	613	1152	Pas. pral. P.
	614	1164	Pas. pral. P.
	615	1166	Pas. pral. P.
	616	1174	Pas. pral. P.
	617	1182	Pas. pral. L.
	618	1622	Sal. ital.
	619	1895	Sal. ital.
	620	»	Pas. b. L.
	621	»	Pas. b. L.
	622	»	Pas. b. P.
	623	»	Pas. b. P.
	624	»	Pas. b. P.
	625	»	Sal. alh.
	626	»	Sal. alh.
	627	»	Sal. alh.
	628	»	Esc. var.

AUTORES ESPAÑOLES.

Antolinez.	629	543	Gal. pral. S. I.
Aparicio (D. José).	630	584	Sal. cont.
Arellano (Juan de).	631	69	Gal. pral. S. I.
	632	76	Gal. pral. S. I.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	633	371	Pas. pral. L.
	634	378	Pas. pral. L.
	635	510	Sal. alh.
	636	»	Sal. alh.
Arellano (Est. de).	637	»	Pas. b. P.
Arellano (José de).	638	»	Pas. b. L.
	639	»	Pas. b. L.
Arias Fernandez.	640	242	Sal. esp.
	641	368	Esc. var.
Bayeu (D. Francisco). . . .	642	355	Sal. cont.
	643	562	Sal. alh.
	644	»	Sal. alh.
	645	»	Sal. alh.
	646	»	Sal. alh.
	647	»	Sal. alh.
	648	»	Sal. alh.
	649	»	Sal. alh.
	650	»	Sal. alh.
	651	»	Sal. alh.
	652	»	Sal. alh.
	653	»	Sal. alh.
	654	»	Sal. alh.
	655	»	Sal. alh.
	656	»	Sal. alh.
	657	»	Sal. alh.
	658	»	Sal. alh.
	659	500	Escal. pral.
	660	566	Sal. alh.
	661	»	Pas. b. L.
	662	558	Pas. pral. L.
	663	581	Pas. pral. P.
	664	583	Pas. pral. P.
	665	»	Sal. alh.
Camaron y Bononat.. . . .	666	573	Dep.
Cano.	667	88	Sal. esp.
	668	148	Gal. pral. S. I.
	669	227	Sal. esp.
	670	307	Sal. ov.
	671	431	Sal. esp.
	672	166	Gal. pral. S. I.
	673	90	Gal. pral. S. I.
	674	294	Sal. esp.
Carbajal..	675	475	Esc. var.
Carducho (Vicente). . . .	676	262	Sal. esp.
	677	33	Rot.
	678	286	Sal. esp.
	679	106	Gal. pral. S. I.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	680	94	Sal. esp.
	681	522	Sal. esp.
	682	519	Pas. pral. L.
	683	1999	Pas. pral. P.
	684	67	Sal. esp.
	685	1625	Escal. pral.
Carnicero.	686	567	Dep.
Carreño.	687	513	Sal. esp.
	688	357	Dep.
	689	530	Sal. esp.
	690	517	Sal. ov.
	691	124	Sal. esp.
	692	267	Gal. pral. S. I.
Carreño (Est. de).	693	529	Esc. var.
Castello (Félix).	694	274	Rot.
	695	1910	Sal. esp.
Castillo y Saavedra (A.). . .	696	187	Gal. pral. S. I.
Caxés (Eugenio).	697	151	Gal. pral. S. I.
	698	162	Esc. var.
Cerezo..	699	57	Gal. pral. S. I.
	700	541	Sal. esp.
Coello (Claudio).	701	224	Sal. esp.
	702	306	Sal. esp.
	703	160	Sal. esp.
Coello (Est. de).	704	85	Sal. esp.
Collántes.	705	108	Sal. esp.
	706	298	Esc. var.
	707	516	Pas. pral. P.
	708	524	Pas. b. P.
	709	»	Sal. alh.
Cruz.	710	596	Dep.
Escalante.	711	185	Sal. esp.
	712	201	Sal. esp.
Espinós.	713	98	Gal. pral. S. I.
	714	582	Gal. pral. S. I.
	715	241	Gal. pral. S. I.
	716	239	Gal. pral. S. I.
	717	215	Sal. alh.
	718	»	Sal. alh.
	719	»	Esc. var.
	720	296	Sal. esp.
	721	393	Esc. var.
Espinosa (J. G. de).	722	221	Sal. esp.
	723	311	Esc. var.
	724	539	Esc. var.
Espinosa (J. de).	725	55	Esc. var.
	726	512	Pas. pral. P.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Ezquerra	727	66	Esc. var.
Gilarte	728	400	Esc. var.
Gonzalez (Bartolomé)	729	»	Esc. var.
	730	1883	Sal. esp.
Goya	731	594	Sal. cont.
	732	551	Sal. cont.
	733	595	Sal. cont.
	734	»	Sal. cont.
	735	»	Sal. cont.
	736	»	Sal. cont.
	737	»	Sal. cont.
	738	»	Sal. cont.
	739	»	Sal. cont.
	740	»	Sal. cont.
	741	»	Sal. cont.
	742	»	Sal. cont.
	743	»	Sal. cont.
Herrera el Mozo	744	531	Sal. esp.
Iriarte	745	515	Esc. var.
	746	526	Esc. var.
	747	532	Sal. ov.
	748	»	Gal. pral. S. I.
Joanes	749	336	Gal. pral. S. I.
	750	337	Gal. pral. S. I.
	751	196	Gal. pral. S. I.
	752	197	Sal. esp.
	753	199	Gal. pral. S. I.
	754	169	Gal. pral. S. I.
	755	225	Gal. pral. S. I.
	756	73	Sal. ov.
	757	75	Sal. ov.
	758	112	Gal. pral. S. I.
	759	158	Sal. esp.
	760	329	Sal. ov.
	761	328	Sal. ov.
	762	330	Sal. ov.
	763	165	Esc. var.
	764	150	Gal. pral. S. I.
	765	268	Esc. var.
	766	259	Esc. var.
Leonardo	767	248	Sal. esp.
	768	210	Sal. esp.
Liaño	769	1888	Esc. var.
	770	1862	Esc. var.
Lopez (D. Vicente)	771	362	Esc. var.
	772	575	Sal. cont.
	773	576	Sal. cont.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Llorente (German)	774	226	Sal. esp.
Madrazo (D. José de)	775	564	Sal. cont.
	776	574	Sal. cont.
Maella	777	578	Sal. cont.
	778	592	Sal. cont.
	778 *a* *	590	Pas. pral. P.
March	779	184	Sal. esp.
	780	546	Sal. esp.
	781	292	Esc. var.
	782	544	Esc. var.
	783	316	Sal. esp.
	784	318	Sal. esp.
	785	149	Sal. esp.
	786	1863	Esc. var.
Mayno	787	27	Sal. esp.
Mazo	788	79	Gal. pral. S. I.
	789	131	Sal. esp.
	790	1941	Gal. pral. S. I.
	791	188	Gal. pral. S. I.
	792	231	Gal. pral. S. I.
	793	236	Gal. pral. S. I.
	794	305	Gal. pral. S. I.
	795	300	Sal. ov.
	796	1946	Esc. var.
	797	1947	Esc. var.
	798	1948	Esc. var.
	799	1958	Esc. var.
	800	1961	Esc. var.
	801	»	Pas. b. L.
	802	»	Pas. b. L.
	803	1456	Dep.
Menendez	804	339	Esc. var.
	805	168	Sal. esp.
	806	58	Sal. esp.
	807	59	Sal. esp.
	808	70	Sal. cont.
	809	77	Sal. cont.
	810	91	Sal. esp.
	811	93	Sal. cont.
	812	97	Sal. cont.
	813	99	Sal. cont.
	814	92	Sal. cont.
	815	561	Sal. cont.
	816	591	Sal. cont.

* V. la *Ampliacion*, p. 658.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	817	105	Esc. var.
	818	111	Sal. esp.
	819	113	Sal. esp.
	820	123	Sal. cont.
	821	126	Sal. cont.
	822	207	Sal. esp.
	823	171	Sal. cont.
	824	205	Sal. cont.
	825	240	Sal. cont.
	826	232	Sal. alh.
	827	235	Sal. alh.
	828	272	Sal. esp.
	829	273	Sal. esp.
	830	280	Sal. esp.
	831	281	Sal. esp.
	832	555	Sal. cont.
	833	556	Sal. cont.
	834	559	Sal. cont.
	835	560	Sal. cont.
	836	563	Sal. cont.
	837	586	Sal. esp.
	838	587	Sal. cont.
	839	593	Sal. cont.
	840	1850	Sal. esp.
	841	1851	Sal. esp.
	842	»	Sal. esp.
	842 *a* *	338	Sal. alh.
	842 *b* **	340	Sal. alh.
Montalvo.	843	552	Sal. cont.
	844	572	Sal. cont.
	845	553	Sal. cont.
	846	571	Sal. cont.
Morales.	847	49	Gal. pral. S. I.
	848	45	Gal. pral. S. I.
	849	110	Gal. pral. S. I.
	850	157	Sal. ov.
	851	120	Esc. var.
	852	537	Esc. var.
Muñoz.	853	312	Gal. pral. S. I.
Murillo.	854	43	Gal. pral. S. I.
	855	208	Gal. pral. S. I.
	856	41	Gal. pral. S. I.
	857	82	Gal. pral. S. I.
	858	550	Sal. esp.

* V. la *Ampliacion*, p. 658.
** V. la *Ampliacion*, p. 658.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	859	191	Sal. ov.
	860	220	Sal. esp.
	861	54	Gal. pral. S. I.
	862	271	Sal. ov.
	863	189	Sal. esp.
	864	46	Gal. pral. S. I.
	865	50	Gal. pral. S. I.
	866	202	Sal. ov.
	867	56	Gal. pral. S. I.
	868	315	Gal. pral. S. I.
	869	326	Gal. pral. S. I.
	870	423	Gal. pral. S. I.
	871	52	Sal. esp.
	872	310	Gal. pral. S. I.
	873	214	Gal. pral. S. I.
	874	64	Gal. pral. S. I.
	875	321	Gal. pral. S. I.
	876	159	Gal. pral. S. I.
	877	219	Gal. pral. S. I.
	878	229	Gal. pral. S. I.
	879	275	Gal. pral. S. I.
	880	65	Gal. pral. S. I.
	881	182	Gal. pral. S. I.
	882	211	Gal. pral. S. I.
	883	212	Gal. pral. S. I.
	884	216	Gal. pral. S. I.
	885	217	Gal. pral. S. I.
	886	179	Gal. pral. S. I.
	887	218	Gal. pral. S. I.
	888	213	Gal. pral. S. I.
	889	186	Sal. esp.
	890	173	Gal. pral. S. I.
	891	174	Gal. pral. S. I.
	892	324	Sal. esp.
	893	313	Sal. esp.
	894	323	Gal. pral. S. I.
	895	129	Gal. pral. S. I.
	896	130	Gal. pral. S. I.
	897	322	Sal. esp.
	898	276	Sal. esp.
	899	288	Sal. esp.
Murillo (Esc. de)......	900	176	Gal. pral. S. I.
	901	60	Sal. esp.
	902	137	Sal. esp.
	903	141	Sal. esp.
Murillo (Imitacion de)...	904	»	Esc. var.
Navarrete.........	905	314	Sal. esp.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	906	509	Sal. esp.
	907	511	Sal. esp.
Orrente.	908	1855	Pas. pral. P.
	909	535	Esc. var.
	910	»	Pas. b. L.
	911	103	Esc. var.
	912	133	Gal. pral. S. I.
	913	144	Gal. pral. S. I.
	914	96	Gal. pral. S. I.
	915	172	Gal. pral. S. I.
Pacheco.	916	388	Gal. pral. S. I.
	917	333	Gal. pral. S. I.
	918	237	Gal. pral. S. I.
	919	238	Gal. pral. S. I.
Palomino.	920	521	Esc. var.
	921	536	Escal. pral.
	922	146	Sal. esp.
Pantoja.	923	153	Sal. esp.
	924	1926	Sal. esp.
	925	»	Sal. esp.
	926	222	Sal. esp.
	927	290	Sal. esp.
	928	533	Esc. var.
	929	1849	Sal. esp.
	930	1848	Esc. var.
	931	277	Gal. pral. S. I.
	932	549	Esc. var.
	933	175	Esc. var.
	934	181	Esc. var.
Pareja..	935	134	Gal. pral. S. I.
Paret.	936	»	Sal. cont.
	937	»	Sal. cont.
	938	»	Pas. b. P.
Pereda.	939	287	Gal. pral. S. I.
Perez (Bartolomé).	940	192	Gal. pral. S. I.
	941	194	Gal. pral. S. I.
	942	372	Pas. pral. L.
	943	379	Pas. pral. L.
Prado.	944	170	Sal. esp.
Ramirez.	945	405	Esc. var.
Ribalta (Francisco de). . . .	946	100	Sal. esp.
	947	163	Gal. pral. S. I.
	948	84	Sal. esp.
	949	83	Sal. esp.
Ribalta (Juan de).	950	331	Sal. ov.
	951	327	Esc. var.
	952	486	Sal. esp.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Ribalta (Esc. de Francisco). .	953	»	Pas. b. P.
	954	1853	Pas. pral. P.
Ribera (Jusepe).	955	251	Gal. pral. S. I.
	956	263	Gal. pral. S. I.
	957	250	Sal. esp.
	958	488	Esc. var.
	959	249	Gal. pral. S. I.
	960	489	Escal. pral.
	961	253	Sal. esp.
	962	260	Gal. pral. S. I.
	963	247	Gal. pral. S. I.
	964	487	Pas. pral. L.
	965	178	Sal. esp.
	966	252	Gal. pral. S. I.
	967	256	Gal. pral. S. I.
	968	180	Sal. esp.
	969	265	Gal. pral. S. I.
	970	266	Gal. pral. S. I.
	971	261	Gal. pral. S. I.
	972	264	Gal. pral. S. I.
	973	458	Sal. esp.
	974	438	Sal. esp.
	975	122	Sal. esp.
	976	1927	Sal. esp.
	977	53	Gal. pral. S. I.
	978	441	Gal. pral. S. I.
	979	480	Gal. pral. S. I.
	980	243	Sal. esp.
	981	80	Gal. pral. S. I.
	982	116	Sal. ov.
	983	485	Sal. ov.
	984	161	Sal. esp.
	985	72	Sal. esp.
	986	542	Sal. esp.
	987	1912	Gal. pral. S. I.
	988	545	Sal. esp.
	989	42	Gal. pral. S. I.
	990	204	Gal. pral. S. I.
	991	285	Sal. esp.
	992	534	Sal. esp.
	993	125	Gal. pral. S. I.
	994	86	Esc. var.
	995	415	Esc. var.
	996	269	Sal. esp.
	997	44	Sal. esp.
	998	468	Sal. esp.
	999	495	Sal. esp.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	1000	440	Sal. esp.
	1001	1929	Gal. pral. S. I.
	1002	477	Sal. esp.
	1003	419	Gal. pral. S. I.
	1004	121	Sal. esp.
	1005	484	Sal. esp.
	1006	473	Gal. pral. S. I.
	1007	410	Esc. var.
	1008	1916	Esc. var.
	1009	1917	Esc. var.
	1010	482	Esc. var.
	1011	147	Gal. pral. S. I.
	1012	136	Gal. pral. S. I.
Ribera (Copia de).	1013	1645	Pas. b. L.
Ribera (D. Juan).	1014	»	Sal. cont.
	1015	»	Sal. cont.
Rizi (Francisco).	1016	»	Sal. esp.
	1017	514	Sal. esp.
Rizi (Fr. Juan).	1018	520	Sal. esp.
Rodriguez de Miranda. . . .	1019	1913	Sal. esp.
	1020	1914	Sal. esp.
Roelas.	1021	95	Sal. esp.
Sanchez (D. Mariano). . . .	1022	343	Pas. b. P.
	1023	351	Pas. b. P.
	1024	376	Escal. pral.
	1025	395	Pas. b. L.
	1026	476	Escal. pral.
	1027	478	Escal. pral.
	1028	481	Pas. pral. P.
	1029	483	Pas. pral. P.
	1030	»	Escal. pral.
	1031	»	Esc. var.
Sanchez Coello.	1032	152	Gal. pral. S. I.
	1033	154	Gal. pral. S. I.
	1034	193	Sal. esp.
	1035	1918	Sal. esp.
	1036	525	Gal. pral. S. I.
	1037	1794	(1)
	1038	538	Gal. pral. S. I.
	1039	206	Sal. ov.
	1040	»	Pas. b. P.
	1041	501	Esc. var.
Sanchez Coello (Copia de). .	1042	1737	(2)

(1) Colocado provisionalmente en la 1.ª Sala Flamenca del pas. b. L.
(2) Se halla provisionalmente en la 2.ª Sala Flamenca del pas. b. L.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
Tejeo.	1043	580	Sal. cont.
Tobar.	1044	47	Gal. pral. S. I.
Toledo.	1045	297	Sal. esp.
	1046	301	Sal. esp.
	1047	304	Sal. esp.
Tristan.	1048	1865	Gal. pral. S. I.
Valdés Leal.	1049	89	Gal. pral. S. I.
	1050	470	Pas. pral. P.
Valero.	1051	547	Sal. alh.
	1052	548	Sal. alh.
Van der Hamen.	1053	104	Gal. pral. S. I.
Velazquez.	1054	167	Gal. pral. S. I.
	1055	51	Gal. pral. S. I.
	1056	62	Gal. pral. S. I.
	1057	89	Sal. ov.
	1058	138	Sal. ov.
	1059	195	Gal. pral. S. I.
	1060	319	Gal. pral. S. I.
	1061	335	Sal. ov.
	1062	155	Gal. pral. S. I.
	1063	295	Sal. ov.
	1064	230	Sal. esp.
	1065	234	Sal. esp.
	1066	299	Gal. pral. S. I.
	1067	303	Gal. pral. S. I.
	1068	332	Gal. pral. S. I.
	1069	177	Gal. pral. S. I.
	1070	258	Sal. esp.
	1071	74	Gal. pral. S. I.
	1072	135	Gal. pral. S. I.
	1073	109	Gal. pral. S. I.
	1074	200	Sal. ov.
	1075	278	Gal. pral. S. I.
	1076	270	Gal. pral. S. I.
	1077	»	Sal. esp.
	1078	114	Gal. pral. S. I.
	1079	»	Sal. esp.
	1080	156	Gal. pral. S. I.
	1081	449	Sal. esp.
	1082	450	Sal. esp.
	1083	115	Gal. pral. S. I.
	1084	198	Sal. ov.
	1085	527	Gal. pral. S. I.
	1086	320	Gal. pral. S. I.
	1087	78	Gal. pral. S. I.
	1088	71	Gal. pral. S. I.
	1089	209	Sal. esp.

AUTORES.	Numeracion actual.	Numeracion antigua.	Colocacion.
	1090	289	Gal. pral. S. I.
	1091	81	Sal. ov.
	1092	107	Sal. ov.
	1093	127	Gal. pral. S. I.
	1094	117	Gal. pral. S. I.
	1095	246	Gal. pral. S. I.
	1096	255	Gal. pral. S. I.
	1097	279	Gal. pral. S. I.
	1098	284	Gal. pral. S. I.
	1099	291	Gal. pral. S. I.
	1100	254	Gal. pral. S. I.
	1101	245	Gal. pral. S. I.
	1102	63	Gal. pral. S. I.
	1103	228	Gal. pral. S. I.
	1104	139	Sal. ov.
	1105	140	Gal. pral. S. I.
	1106	101	Gal. pral. S. I.
	1107	102	Gal. pral. S. I.
	1108	118	Gal. pral. S. I.
	1109	145	Gal. pral. S. I.
	1110	540	Sal. esp.
	1111	1944	Gal. pral. S. I.
	1112	143	Gal. pral. S. I.
	1113	128	Gal. pral. S. I.
	1114	132	Gal. pral. S. I.
Velazquez (Atribuido á). . .	1115	119	Gal. pral. S. I.
Velazquez (Cop. de).. . . .	1116	68	Sal. esp.
Velazquez (Esc. de).	1117	142	Sal. esp.
	1118	308	Sal. esp.
Villavicencio.	1119	61	Gal. pral. S. I.
Zurbarán..	1120	190	Sal. ov.
	1121	40	Sal. esp.
	1122	282	Gal. pral. S. I.
	1123	309	Gal. pral. S. I.
	1124	203	Gal. pral. S. I.
	1125	233	Gal. pral. S. I.
	1126	244	Gal. pral. S. I.
	1127	293	Gal. pral. S. I.
	1128	257	Gal. pral. S. I.
	1129	325	Gal. pral. S. I.
	1130	223	Gal. pral. S. I.
	1131	302	Gal. pral. S. I.
	1132	283	Sal. esp.
	1133	317	Gal. pral. S. I.

ANÓNIMOS ESPAÑOLES.

Escuela antigua de Castilla. .	1134	»	Esc. var.
	1135	»	Esc. var.
	1136	»	Pas. b. P.
Escuela indeterminada. . .	1137	334	Esc. var.
	1138	396	Esc. var.
	1139	1628	Escal. pral.
	1140	»	Pas. pral. P.
	1141	»	Pas. b. P.
	1142	»	Pas. pral. L.
	1143	»	Sal. alh.
	1144	»	Sal. alh.
	1145	»	Sal. esp.

ÍNDICE DE LA PARTE PRIMERA.

FIN DE LA PARTE PRIMERA.



